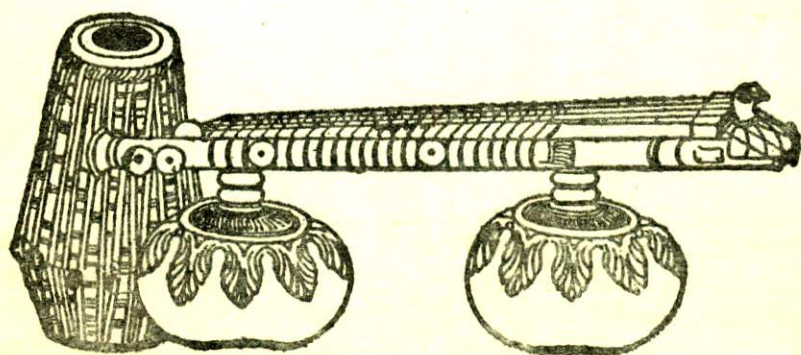
dhrupad annual

1992

ध्रुपद वार्षिकी

१९९२

OBJECTIVES :

1. To present a chronicle of the wave of scholarly and popular awakening about Dhrupad that originated a few years ago.
2. To stimulate and promote scholarly work about Dhrupad.
3. To prepare reference material for research on various aspects of Dhrupad.

Bilingual Nature of the Journal :

Articles in English have been summarised in Hindi and *vice versa*.

Subscriptions : Rs. 50/- Inland; Foreign $ 10.

उद्देश्य :

१. गत कुछ वर्षों में ध्रुपद के सम्बन्ध में विशेष (विद्वज्जनोचित) और सामान्य जागरण की जो लहर उठी है, उसका काल-क्रमानुसारी विवरण प्रस्तुत करना।

२. ध्रुपद को लेकर विद्वत्तापूर्ण कार्य को प्रेरणा और प्रोत्साहन प्रदान करना।

३. ध्रुपद के विभिन्न पक्षों पर शोधकार्य के लिए सामग्री प्रस्तुत करना।

पत्रिका का द्विभाषामय स्वरूप :

अंग्रेजी लेखों का हिन्दी में और हिन्दी लेखों का अंग्रेजी में सार-संक्षेप प्रस्तुत है।

शुल्क : भारत में ५० रु०; विदेश में १० डालर।

Published by the All India Kashi Raj Trust on behalf of the Maharaj Benares Vidya Mandir Trust and Printed at the Tara Printing Works, Kamaccha, Varanasi.

DHRUPAD ANNUAL 1992

Vol. VII

ध्रुपद वार्षिकी १९९२

सप्तमाङ्क (महाशिवरात्रि वि० सं० २०४८)

Maharaja Banaras Vidya Mandir Trust

अनुक्रमणिका

Table of Contents

TĀNSEN AND THE TRADITION OF DHRUPAD SONGS IN THE BRAJ LANGUAGE, FROM THE 16th CENTURY TO THE PRESENT DAY

FRANCOISE DELVOYE

(Abstract of a D. Litt thesis presented to the University of Paris-III, Sorbonne Nouvelle, 1990, under the supervision of Professor Charlotte Vaudeville).

Introduction

In the 16th century, popular devotional literature linked to the Krishnaite "renaissance" in the Braj country, and the tradition of court-poetry from the Hindu regional courts and the Mughal imperial court, mutually inspired each other. The Krishnaite saint-poets (*bhakta-kavi*) and the court-poets (*darbārī kavi*) are joined by the poet-composers (*vāggeyakāra*), who also chose to express themselves in Braj. While little known, the poetical works of these musicians have been conserved, thanks to a rich written and oral tradition, and are still sung today.

Among the works that testify to the literary genius of the poets of medieval India, devotional literature and court-poetry in Braj have in particular been the focus of attention. Innumerable lyric poems, both devotional and profane, were thus composed in order to sing the praise of the divine in the temples of the sacred land of Braj, or to exalt the glory of Hindu and Muslim sovereigns. Remarkable patrons, these princes and emperors who were often connoisseurs of music, sought to encourage the poet-musicians of their courts.

As the area of confluence of vernacular lyric poetry and vocal art-music, the Madhyadeś or "Central Region" comprising Gwalior, Agra, and the Braj county, witnessed the birth in the sixteenth century of numerous artistes, who were heirs to both the traditions. It was in the royal court of Gwalior, at the end of the fifteenth century, that Dhrupad received the favours of particularly enlightened patrons of the Tomar dynasty. The patronage of the king, Man Singh Tomar (r. 1486-1516), to this poetico-musical genre encouraged the creation of lyric poems in the vernacular language by the artistes of his court. The remarkable musicality of the language of the Central Region (*madhyadeśīya bhāṣā*),

which was later to be termed the Braj language, accounts for its being the privileged idiom of lyric poetry in northern India in the medieval period. Dhrupad constituted the poetical and musical expression in which these artistes were best captured, thanks to an aristocratic patronage which is testified to by a vast literature in Persian, that has so far been rarely studied from this point of view.

Several poet-composers, court-musicians of renown, contributed to the blossoming of Dhrupad in the princely courts and later at the Mughal court. Among these, the names of Nāyak Bakhśū and Tānsen have become celebrated. Nourished by the tradition of devotional lyrics, and of amorous poetry, the little-known poetic work of these artistes constitutes a remarkable and to date little used corpus in order to study the repertoires of art-music, and also to document the history of artistic patronage of which it is the perfect reflection.

The main part of the present work rests on the written and iconographic sources which I have been able to bring together, concerning art-music since the sixteenth century and Dhrupad in particular—and on Tānsen, the premier singer and poet-composer of the court of the emperor Akbar (r. 1556-1605), recognised today as the most celebrated musician of medieval India, who excelled in the Dhrupad genre within vocal art-music.

Contents

The work is divided into two parts. The first part is devoted to the study of historical and literary aspects of Dhrupad. The first chapter presents the documents in Sanskrit and Persian that mention Dhrupad, from a socio-cultural or musicological point of view, in keeping with the approach of their authors and in keeping with the times. These writings permit a better appreciation of the cultural context within which this musical genre, which is generally believed to have emerged from the sacred music of the temples, actually developed. The factual character of the information that is furnished by a number of Persian documents on Indian music, and the often original approach of their authors complements the theoretical information given by musicological treatises in Sanskrit. It becomes apparent that the sole "definitions" (*lakṣaṇa*) of Dhrupad in Sanskrit cannot be thought to antedate the end of the seventeenth century, while the texts in Persian already describe this new vocal genre more than a century earlier. Information on musical theory and practice as well as on musicians and their patrons, obtained from theoretical treatises, and from other more literary writings in Sanskrit

and Persian, can also be usefully fleshed out using a vast literature in vernacular languages describing musicians or musical scenes. The specific contribution of each one of the written sources to the socio-cultural history of Dhrupad has been examined, and to these can be added the oral traditions of musicians.

Modern writings on Dhrupad are equally subjected to a critical examination. In fact, even though they do not constitute an original source for the study of music in the Mughal period, they testify to the ideological or sectarian viewpoint of their authors, who have for the most part ignored the contemporary written sources on the emergence of Dhrupad, and have "reconstructed" the history of "Hindu" medieval music on the basis of Vaishnavite hagiographies and the oral traditions of musicians.

The first part closes with an examination of the contemporary point of view on the poet-composers of Dhrupad. This poetical and musical genre developed in parallel to the Viṣṇupad, which was inspired by the religious context of Krishnaite Bhakti. Dhrupad was however not a genre of music that was exclusively religious, as is generally believed, even if the inspiration for a number of *dhrupad* songs is very close to the devotional poems of the great saint-poets in the Braj language. The confusion between Dhrupad and Viṣṇupad, which are allied poetico-musical genres, but whose poetical inspiration, cultural context, and roles–the one as entertainment and the other of religious song—differ, therefore merits a close examination in order to comprehend better the approach that specialists, historians of music and musicians themselves have today.

The second part of the thesis is devoted to Tānsen, an historical figure as well as a hagiographic personage, and to the musicological and lyric work that is attributed to him. In the beginning of the twentieth century, the renowned musicologist Paṇḍit V. N. Bhātkhaṇḍe emphasised the need to reconstitute the biography of Tānsen, and this was supported by other musicologists. However, no subsequent and more exhaustive critical work has appeared to date.

The legendary persona of Tānsen conceals his poetical genius. I have attempted to study it through written sources which testify to the literary qualities of his work, and using the written recension of songs attributed to him, preserved in the manuscript repertoires of court-musicians or in Vaishnavite lyric-anthologies. The written sources, oral tradition, and iconography permit one to follow the evolution of the persona of Tānsen, the gilded legend of which still remains alive, just as his lyrics are still sung today.

The manuscript sources in Sanskrit and Persian, as well as in the vernacular languages, document the life and the personality of the poet-musician, which are also illustrated by a series of paintings that show him alone or in a group. The detailed examination of these materials forms the first chapter of the second part.

A number of biographical accounts on Tānsen published recently are in fact extremely close to the hagiographic literature of the 17th and 18th centuries. Research on and use of "new" sources—or rather sources that are little known on account of their inaccessibility—were found to be necessary in order to base the present work on rather more original materials.

Three works on musical theory, attributed to Tānsen, are now thought to be apocryphal by historians of literature and some Indian specialists on musicology. As for the *dhrupads* "signed" with the name of Tānsen, they figure in a number of collections, belonging to a variety of literary genres, which are described in the second chapter.

On the basis of the corpus of *dhrupad* songs collected in the written recensions and the oral tradition, I present the original text and the French translation of a selection of lyric poems attributed to Tānsen, which I consider to be representative of the work of the poet-composer.

I have thus attempted to present the Dhrupad—the poetic and musical genre which was most appreciated in the Hindu princely courts and the Mughal court from the 16th century—within an historical and socio-cultural perspective. Its poetical aspect (hitherto poorly studied), and the contribution to Braj literature of the compositions it inspired, have also been discussed.

Prospects for future research

My work on Dhrupad and Tānsen suggests a certain number of avenues for future research, some of which I am already engaged in, and which are briefly summarised here.

The written sources which document both Dhrupad and the figure Tānsen, poet and musician, emphasise the importance of the "Central Region" of India, or Madhyadeś, of which the cultural and artistic capital was Gwalior. This fact permits one to expand the geographical and cultural sphere of the Braj language.

To the *dhrupad* songs collected under the name of Tānsen, one can add the thousands of songs attributed to other poet-composers which are to be found in the lyric anthologies and the repertoires of court-musicians that I have described. The lyric collections in the Braj language but written in Gujarati or Bengali script also constitute a vast corpus of Braj lyric poetry, which has so far been rarely used. Further, my work on Tānsen suggests the possibility of similar research on other celebrated poet-musicians such as the court-musicians Nāyak Bakhśū and Jagannāth Kavirāy, as well as the poet-composers who were themselves patrons as well, Bāz Bahādur and Ibrāhim Ādil Shāh for instance. This set of lyric poems constitutes not merely a representative example of the poetical aspect of medieval lyrics and the thematic variety of vocal art-music, but also testifies to the tastes of the patrons who supported this musical genre. Once edited, the *dhrupad* songs collected in manuscript recensions since the sixteenth century, will constitute a body of Braj and allied literature worth studying more deeply from a linguistic and stylistic point of view or for their contribution to Braj poetry, as well as documentation on medieval music.

The hagiographic literature inspired by the Krishnaite renaissance in the Braj country in the sixteenth century equally constitutes an important written source on music. Nourished by popular tradition, which in turn it went on to inspire, this literature represents a tradition in the Braj language that is very much alive even today.

My quest for documents on medieval music has served to bring out the value of contributions by writers in Persian, who were interested in music in India, in both the Indian and Persian traditions. Their testimonies on Dhrupad and its most celebrated poet-composers appear to us to be representative of those writings in Persian which document the purely technical, aesthetic and socio-cultural aspects of the history of Indian music. They constitute the basis for a catalogue of Persian sources on other forms of vocal and instrumental Indian music which I am presently engaged in compiling.

The technical character of the information furnished by texts on music theory, as well as by the testimonies of authors in Persian and other vernacular languages who were curious about music, also suggests that it would be interesting to establish a multilingual glossary (in Sanskrit, Persian, vernacular languages) of technical terms in music, including the aesthetic concepts that underpinned the different musical systems that existed in medieval India. The socio-cultural categories to which professional musicians specialising in art-music belonged equally merit systematic study.

I have presented some documentation that testifies to the close links between court-musicians (like Tānsen) and Sufi saints (like Salīm Cistī of Fatehpur Sikri). The fact that some court-musicians could be linked to Krishnaite temples or to certain Sufi orders has been clearly suggested in certain Persian writings. Still other texts mention the use of *dhrupad* songs in the Braj language by Sufi orders. The singing of vernacular lyric compositions in the *samā*ᶜ by professional musicians who were probably close to the Mughal court, and the mutual influence between Sufi musical expression and the music of the court thus constitute a field of literary and socio-musicological study that is particularly rich.

The importance of Indo-Persian culture in the context within which Indian art-music, wherein Dhrupad represents the most traditional genre, developed, enlarges the field of poetical and lyric research on Braj literature, and invites a deeper interdisciplinary study, which I intend to follow up in the different directions that have been set out above.

तानसेन और ब्रजभाषा में ध्रुपद के पदों की परम्परा—सोलहवीं शताब्दी से आज तक

फ्रांस्वाज़ देल्वुआ ('नलिनी')

(पेरिस—III, Sorbonne Nouvelle विश्वविद्यालय में डी० लिट् उपाधि के लिए प्रो० शार्लट् वाउदविले के निरीक्षण में प्रस्तुत शोध-प्रबन्ध, १९९०, का सारांश)।

(सम्पादिका-कृत सार-संक्षेप)

भूमिका

सोलहवीं शताब्दी में उत्तर भारत में कृष्णभक्ति के पुनंजागरण से जुड़ा लोकप्रिय साहित्य और आञ्चलिक हिन्दू शासकों तथा मुगल सम्राटों के दरबार से जुड़ा काव्य—इन दोनों ने एक दूसरे को प्रेरणा दी। कृष्णभक्त कवि और दरबारी कवि, इन दोनों को जोड़ने वाले थे, वे वाग्गेयकार, जिन्होंने ब्रजभाषा को अपनी रचनाओं का माध्यम बनाया। यद्यपि ये वाग्गेयकार अल्पज्ञात हैं, फिर भी उनकी रचनायें मौखिक परम्परा में सुरक्षित रही हैं और आज भी गाई जाती हैं।

मध्ययुग के कवियों की प्रतिभा की साक्षी जो रचनायें हैं, उनमें भक्ति-साहित्य और दरबारी-काव्य विशेष रूप से ध्यान आकर्षित करते हैं। असंख्य गीत ब्रज की पुण्य-भूमि के मन्दिरों में गाने के लिए अथवा हिन्दू-मुस्लिम शासकों के यशोगान के लिए रचे गये। ये आश्रयदाता शासक प्रायः संगीत के पारखी होते थे और अपनी राजसभाओं में गायक-कवियों अर्थात् वाग्गेयकारों को प्रोत्साहित करते थे।

देशी-भाषा में रचित गेयपद और लक्षणबद्ध संगीत (art music) के संगम का केन्द्र था मध्यदेश, जिसमें ग्वालियर, आगरा और ब्रजप्रदेश आते थे। इस क्षेत्र में अनेकानेक गुणी सोलहवीं शताब्दी में उत्पन्न हुए, जिन्हें उक्त दोनों परम्पराओं की विरासत प्राप्त हुई। पन्द्रहवीं शताब्दी के अन्त में ग्वालियर की राजसभा में ध्रुपद को, मानसिंह तोमर (राज्य १४८६-१५१६) से विशेष प्रोत्साहन मिला, जिसके फलस्वरूप उनके आश्रित गुणियों द्वारा वहाँ की भाषा में गेय पदों की रचना हुई। मध्यदेशीय भाषा, जिसे कि बाद में ब्रजभाषा नाम दिया गया, की अनूठी संगीतात्मकता ने ही उसे मध्ययुग में समस्त उत्तर-भारत में गेय पदों का माध्यम होने का विशेषाधिकार दिलाया था। ध्रुपद इन पदों की गेय विधा था।

फ़ारसी में उस काल का विपुल साहित्य उपलब्ध है जिससे ध्रुपद के आश्रयदाता की जानकारी मिलती है। अभी तक इस साहित्य का विशेष अध्ययन नहीं हुआ है।

नायक बख्शू और तानसेन उस काल के सबसे अधिक प्रसिद्ध नाम हैं। दोनों को भक्तिकाव्य और शृङ्गारकाव्य की विरासत प्राप्त थी। इनकी रचनाओं का काव्य की दृष्टि से मूल्यांकन नहीं हुआ है और लक्षणबद्ध सङ्गीत (art music) के पद-भण्डार के अध्ययन की दृष्टि से भी इन पर अभी पूरा ध्यान नहीं गया है। इनमें प्रतिबिम्बित तत्कालीन संरक्षण-पोषण की व्यवस्था का भी अध्ययन अभी शेष है।

प्रस्तुत शोध प्रबन्ध का आधार लिखित और चित्रात्मक स्रोत हैं, जिनसे कि सोलहवीं शताब्दी के लक्षणबद्ध सङ्गीत, विशेषतः ध्रुपद और तानसेन का अध्ययन सम्भव हो पाया है। तानसेन मध्यकालीन भारत के सुविख्यात गायक और वाग्गेयकार हैं, जिन्हें सम्राट् अकबर (राज्य १५५६-१६०५) का प्रश्रय प्राप्त था।

कथ्य

शोध-प्रबन्ध के दो भाग हैं, पहले में ध्रुपद के ऐतिहासिक और साहित्यिक पदों पर विचार है। प्रथम अध्याय में संस्कृत और फ़ारसी के ऐसे लेखनों का विवरण है, जिनमें ध्रुपद का उल्लेख समाजशास्त्रीय अथवा सङ्गीतशास्त्रीय दृष्टि से मिलता है। संस्कृत के सङ्गीतशास्त्र के ग्रन्थों में जो शास्त्रीय जानकारी है, उसके पूरक हैं फ़ारसी दस्तावेज जिनमें तथ्यपरक विवरण है। इससे यह स्पष्ट होता है कि ध्रुपद का लक्षण केवल सत्रहवीं शताब्दी के अन्त में रचित संस्कृत शास्त्र-ग्रन्थों में ही नहीं मिलता, बल्कि फ़ारसी की रचनाओं में उससे कम से कम एक शताब्दी पहले इस गीतविधा का उल्लेख मिलता है। इसके अतिरिक्त क्षेत्रीय भाषाओं में प्राप्त लेखनों से भी तत्कालीन सामाजिक, सांस्कृतिक परिस्थितियों की जानकारी निकाली जा सकती है। आज के सङ्गीतकारों को प्राप्त मौखिक-परम्परा भी इस अध्ययन का मूल्यवान् स्रोत है।

ध्रुपद पर आधुनिक लेखनों की समीक्षा भी की गई है। बहुत बार आज के लेखक मध्यकालीन सङ्गीत पर लिखते समय फ़ारसी स्रोतों को देखे बिना केवल वैष्णव सन्त-चरितों के आधार पर ध्रुपद का इतिहास लिख देते हैं।

दूसरे अध्याय में ध्रुपद पर काव्यविधा की दृष्टि से विचार है। यह पक्ष प्रायः अनदेखा रह जाता है। भारतीय सङ्गीत में पद का विशेष महत्त्व है और ध्रुपद इसका ज्वलन्त उदाहरण है। ध्रुपद के पदों के रचयिता स्वयं अच्छे गायक थे। इसलिए गेय पद और गानविधा के बीच सौन्दर्यशास्त्रीय सम्बन्ध सहज रूप से निष्पन्न हुआ है।

भक्ति की प्रेरणा बने पद-संग्रह और दरबारी पद-संग्रह जिनका उद्देश्य या तो सङ्गीतशास्त्र के प्रतिपादन के उदाहरण प्रस्तुत करना था या परम्परागत पदों को विस्मृति से बचाना था—इन दोनों में ध्रुपद के पद मिलते हैं। इसी से आश्रयदाताओं का ध्रुपद में स्थायी अभिनिवेश प्रमाणित होता है। इन गेय पदों का अधिकांश पाण्डुलिपियों में ही सुरक्षित है और पाठ-संशोधन तो बहुत कम का ही हुआ है। उन्नीसवीं शताब्दी में संकलित और लीथोग्राफ़ी से मुद्रित कुछ संग्रह उपलब्ध हैं जिनका बाद में मुद्रण भी हुआ है। इन संग्रहों का काव्य की दृष्टि से उपयोग अवश्य हुआ है। उनमें प्रमुख है, कृष्णानन्द व्यास का रागकल्पद्रुम। इनका सम्पादन बहुत सदोष हुआ है। लेखिका ने पाण्डुलिपियों, लीथोग्राफ़ अथवा मूल संस्करणों से यथासंभव पाठसंशोधन किया है। इस कार्य से कई समस्यायें उभर कर सामने आईं हैं।

१. सूरदास सरीखे विख्यात कवि के पदों की प्रामाणिकता निर्धारित करने में जैसी समस्यायें आती हैं, कुछ वैसी ही यहाँ भी उठती हैं।

२. अधिकांश गेय पदों के लिखित रूप काफ़ी बाद में तैयार हुए हैं। उनकी अपनी समस्यायें हैं। मौखिक परम्परा में जहाँ गायकी की सुरक्षा काफ़ी कुछ निश्चित रहती है, वहाँ गेय पद के भ्रष्ट होने की बड़ी गुञ्जाईश होती है।

३. रचनाकारों की पहचान करना भी अत्यन्त कठिन है। छाप को भी प्रमाण नहीं माना जा सकता, क्योंकि कई बार प्रायः एक-से पदों पर भिन्न-भिन्न छाप मिलती हैं। भाषा, शैली या विषयवस्तु किसी से भी रचयिता की पहचान बनाना कठिन होता है।

फ़ारसी लेखकों ने ध्रुपद के पद को 'भाषा' में रचित बताया है। उत्तर भारत में भाषा शब्द हिन्दी के तत्कालीन रूप के लिए प्रयुक्त होता रहा है। यह लोक में प्रयुक्त भाषा है जो संस्कृत से भिन्न है। पद की भाषा के महत्त्व को लेकर जो उल्लेख फ़ारसी लेखकों ने किये हैं उनसे पता चलता है कि फ़ारस की सांस्कृतिक पृष्ठभूमि से सम्बद्ध शासक 'भाषा' को भली-भाँति समझते थे। इसका अच्छा उदाहरण है—नायक बख्शू, जिसके पदों का सङ्कलन, मौखिक परम्परा के आधार पर, शाहजहाँ (राज्य १६२८-१६५८) ने प्रायः डेढ़ सौ वर्ष बाद कराया था।

ध्रुपद को केवल भक्तिपरक गेय विधा नहीं कहा जा सकता, यद्यपि कई ध्रुपद-पदों की ब्रज के भक्त कवियों की रचनाओं के साथ समानता दिखाई देती है। प्रायः ध्रुपद और विष्णुपद को एक मान लिया जाता है। इन दोनों में समानता तो है, किन्तु दोनों की प्रेरणा के स्रोत, सांस्कृतिक सन्दर्भ और भूमिकायें भिन्न हैं।

शोध-प्रबन्ध का दूसरा खण्ड तानसेन पर केन्द्रित है। यह नाम इतिहास और सन्तचरित, दोनों में आता है। बीसवीं शताब्दी के आरम्भ में पं० भातखण्डे

ने इस बात पर ज़ोर दिया कि तानसेन की जीवनी का पुनरुद्धार होना चाहिए, किन्तु आजतक कोई समीक्षात्मक काम इस दिशा में नहीं हुआ।

तानसेन का गायक रूप ही जनमानस में अधिक उभरा है और उनकी काव्यप्रतिभा पर प्रायः ध्यान नहीं गया है। लेखिका ने, उनके कार्य के साहित्यिक मूल्य को लेकर जो परवर्ती उल्लेख मिलते हैं, उनके सहारे इस अछूते पक्ष को अध्ययन का यत्न किया है। तानसेन को लेकर किंवदन्तियाँ आज भी उतनी ही सजीव हैं, जितने कि उनके रचित पद आज के सङ्गीत में जीवित हैं।

संस्कृत, फ़ारसी और देशी भाषाओं के लिखित स्रोतों और तानसेन के अकेले या समूहगत चित्रों की समीक्षा से उनकी जीवनी पर आलोचनात्मक विचार इस खण्ड में हुआ है। उनके जो जीवन-चरित हाल में प्रकाशित हुए हैं, वे सन्तचरित के समान हैं। कुछ अछूते स्रोतों का उपयोग प्रस्तुत लेखिका ने किया है।

सङ्गीतशास्त्र पर तानसेन के नाम से ब्रजभाषा में तीन लघु रचनायें प्रचलित हैं, किन्तु उन्हें आज के सङ्गीत-शास्त्र के विद्वान् प्रामाणिक नहीं मानते।

तानसेन की छाप से मण्डित ध्रुपद के पद ऐसे अनेक संग्रहों में मिलते हैं, जिनके उद्देश्य और स्वरूप भिन्न हैं। इन सब का विवरण द्वितीय अध्याय में है।

तानसेन की छाप वाले कुछ चुने हुए पदों को मूलपाठ और फ्रेन्च अनुवाद के साथ दिया गया है। इन पदों को उनके रचना-कार्य का प्रतिनिधि माना गया है।

भावी शोध की सम्भावनायें

ध्रुपद और तानसेन पर प्रस्तुत कार्य से भावी शोध के लिए कुछ दिशाओं की सूझ मिली है। यथा—

१. ध्रुपद और तानसेन को लेकर जितने स्रोत उपलब्ध हुए हैं, इनमें भारत के मध्यदेश का महत्त्व उभर कर सामने आता है। मध्यदेश की सांस्कृतिक और कलात्मक राजधानी ग्वालियर था। इससे ब्रजभाषा की भौगोलिक और सांस्कृतिक सीमाओं को विस्तार मिलता है। तानसेन के नाम से सङ्कलित पदों के साथ-साथ हजारों अन्य पद मिलते हैं, जिनपर भिन्न-भिन्न दरबारी कवियों की छाप है। ब्रजभाषा में रचे अनेकों पद गुजराती और बङ्गला लिपियों में प्रकाशित संग्रहों में हैं। इन सब पर प्रायः कोई काम नहीं हुआ है। तानसेन पर जैसा काम प्रस्तुत शोध-प्रबन्ध में हुआ है वैसा ही नायक बक्शू, जगन्नाथ कवि राय जैसे दरबारी कवियों पर भी हो सकता है। उसी प्रकार बाज बहादुर और इब्राहीम आदिल शाह जैसे रचनाकार जो कि स्वयं आश्रयदाता भी थे, भी अध्ययन के पात्र हैं। ध्रुपद के पदों का सम्पादन हो जाने पर ब्रजभाषा और उससे सम्बद्ध साहित्य का भाषा, शैली आदि की दृष्टि से गम्भीर अध्ययन सम्भव होगा।

२. ब्रज प्रदेश में कृष्णभक्ति के पुनर्जागरण की प्रेरणा से जो वार्ता-साहित्य बना, वह सङ्गीत के लिए एक महत्त्वपूर्ण लिखित स्रोत है। जनश्रुति पर आधारित यह साहित्य पुनः जनश्रुति की प्रेरणा बना। इसका भी उचित अध्ययन अपेक्षित है।

३. मध्यकालीन सङ्गीत से जुड़े लिखित स्रोतों में ऐसे फ़ारसी लेखकों का सन्धान मिला है जो कि भारत में प्रचलित भारतीय और फ़ारसी सङ्गीत की परम्पराओं में रुचि रखते थे। जैसे ध्रुपद के सम्बन्ध में इनका लेखन भारतीय सङ्गीत के तकनीकी, सौन्दर्यशास्त्रीय और सामाजिक पक्षों पर प्रकाश डालता है, वैसे ही अन्य गीतविधाओं और वाद्यों पर भी इनकी लिखित सामग्री की खोज होनी चाहिए।

४. संस्कृत, देशी भाषाओं और फ़ारसी में जो सङ्गीत-सम्बन्धी सामग्री संगृहीत है उससे एक बहुभाषीय पारिभाषिक शब्दकोष की आवश्यकता प्रतीत होती है, जिससे कि पारिभाषिक शब्दों को विभिन्न पृष्ठभूमियाँ सामने आ सकें।

५. तानसेन सरीखे दरबारी गायक के फतहपुर सिकरी के सलीम चिश्ती जैसे सूफ़ी सन्तों के साथ सम्बन्धों की चर्चा प्रस्तुत शोध-प्रबन्ध में हुई है। कुछ फ़ारसी लेखकों ने ऐसा सङ्केत दिया है कि कुछ दरबारी गायकों का कृष्णभक्तों के साथ सम्बन्ध था, सूफ़ी संस्थानों के साथ तो था ही। ऐसे भी उल्लेख मिलते हैं कि सूफ़ी संस्थानों में ब्रज के ध्रुपदों का उपयोग होता था। इन सब सम्बन्धों का अध्ययन आवश्यक है जिससे कि सूफ़ी सङ्गीत, दरबारी सङ्गीत और कृष्णभक्ति-सङ्गीत के बीच सम्बन्धों पर प्रकाश पड़ सकता है।

RE-VIEWING SĀDRĀ

RITWIK SANYAL

Many people are not very familiar with the term '*Sādrā*' (not *dādrā*). Even if they have heard of it, they are not sure about the exact connotation of the word. A lot of ambiguity prevails even amongst musicians with whom I have spoken about it.

I had the privilege to learn several *Sādrā*-s in the Dagar tradition from Ustad Zia Mohiuddin Dagar and this article is based on the information that I had from the Dagar oral tradition and also comments that I gathered from other sources orally. This write-up is also an extension of my lecture-demonstration on 'Sādrā' at the Faculty of Performing Arts, Banaras Hindu University in 1991.

SOME DEFINITIONS OF SĀDRĀ

To put it simplistically, a dhrupad composition in jhaptal (10 beats) could be called *Sādrā*. This is the generally accepted meaning of *Sādrā* and appears to be too wide a definition. Further analysis of the dhrupad oral traditions suggests some specific characterestics ascribed to the *Sādrā* song-texts.

Some scholars are of the opinion that the term '*Sādrā*' is derived from the place Shāhdarā (literally, the door of the Shah or ruler) near Delhi. It is believed that two brothers named Shivmohan and Shivnath, supposed to be the descendants of a disciple of Baiju, gave a new flavour to dhrupad by composing songs in jhaptal, and then named it after their village.

Some are of the opinion that *Sādrā* contains the characteristics of both dhrupad and khyal. According to some khyal singers any jhaptal composition is a *sādrā*. This view seems too far-fetched to be acceptable.

SĀDRĀ AND SUFISM

Ustad Nasir Ameenuddin Dagar affirmed that a *Sādrā* should specifically contain song-texts by Sufi poets and also song-texts written by singer-composers influenced by Sufism directly or indirectly. In fact, the Dagar tradition asserts this specific meaning of *Sādrā*. Nevertheless, they also accept broadly other *Sādrā* song-texts without Sufi influence which fall in the general category of dhrupad song-texts.

According to the late Ustad Zia Mohiuddin Dagar, a *Sādrā* constitutes Sufi song-texts of two types : (a) describing the formless and attributeless Brahman (*nirguṇa nirākāra*), (b) in praise of Allāh which is formless but with attributes (*nirākāra Saguṇa*).

Philosophically, 'Brahman' can be categorized into four different kinds :

(a) Formless-attributeless (*nirākāra-nirguṇa*) this constitutes kinds of *nirguṇa* song texts.

(b) Formless with attributes (*nirākāra saguṇa*)—this constitutes song-texts in praise of Allāh.

(c) With forms and attributes (*Sākāra-saguṇa*)—this constitutes song-texts in praise of different gods and goddesses of the Hindu pantheon.

(d) With forms but attributeless (*sākāra-nirguṇa*)—this would be the black hole which is absolute dead matter with no attributes. One has yet to compose a song-text on black holes ! !

SĀDRĀ AND DHRUPAD

All categories of dhrupad compositions in jhaptal are included in *Sādrā*. The song-texts generally found in dhrupad are hymns on deities (*devastuti*), in praise of kings and great men (*rājastuti*), natural descriptions of seasons like rain, spring etc. (*prakṛti*), theory of sound (*nāda-lakṣaṇa*), theory of music (*saṅgīta-lakṣaṇa*), in praise of ideal finite objects (*vastu śreṣṭhatā*) *nāma-mahimā*, *nāyikā-bheda* and other types.

Musically *Sādrā* obeys all tne characteristics of an ideal dhrupad performance. But what is most striking of *Sādrā* is its vivacity and fluidity that distinguishes it from other vocal genres. It has rhythmic variations which never accelerate and keep a medium tempo, unlike the *Sultāl* (also 10 beats) which is sung in a faster tempo. Unlike other dhrupad compositions it is not heavy and serious.

SOME EXAMPLES

Let me enumerate some of the typical *Sādrā* song-texts having some of the characteristics mentioned above. I have learnt these songs orally and perform them according to the Dagar tradition of dhrupad.

(*i*) *a*. *Rāga Madhmād Sārang*

Dīna aur duniyāko dekha palaka māhī
Aise race pīra moinuddina khwājā.
Asvapati gajapati bhuvapati narapati
Cāron ora men tuhi eka rājā.

b. *Rāga Pūrvī*

Pāyo hai pīra pūrana parama jodha
Dastagīra hota sukha sampata
nāma liye nistāra hai.
Māno jahān men Moinuddina
Mīrājī jaise sata-santana kā
auliyon kā sahārā hai.

Both these songs are typical *Sādrā*-s from Sufi poets according to the Dagar tradition.

(*ii*) *Rāga Chhāyanat*

Kirpā karo tuma bholānatha śambhu
śaraṇa tihare śiva maheśā.
Abbana khān guṇī yehi kahata hai
sahāi karo tuma jagake hameśa.

This *Sādrā* was composed by singer-composer Abban Khan who was influenced by Sufism. The above Sādrā is an example of *devastuti.*

(*iii*) *Rāga Soraṭh*

Tero hi dhyāna dharata jñāna
Karatāra tuhī jota jagate men
bhānu udaya bhayo.
Tuhi hai pavana, pāni bāni kara
śuddha tuhi
Dānī dātā tuhī rankana ko māna dayo.

This is a *Sādra* with a *nirguṇa* text.

(*iv*) *a*. *Rāga Lachhāsākh*

Prathama tāla sura sādhe
Soi gunī jo śudha mudra
Bāni śudha gāve.
Durata madha vilambita
Kara le dikhave bāyīsa śruti ekkisa mūrchhanā
tāko bheda pāve.

This is an old *Sādrā* constituting the theory of music.

b. Rāga Rāgeshri

Prathama sura sādhe raṭe
nāma jon lon rahe yāhī ghaṭa me
pragaṭa prāṇa sādhe.
Saptasura tīna grāma
gunijana bakhāne
āvana gāvana kī vidyā kaṭhina bheda pāve
guruna seve āde.

This is also a *Sādrā* on the theory of music. This song-text is also sung by Khyal singers in the Khyal genre. The song is originally a dhrupad composition.

(*v*) *Rāga Sūrdāsi Malhār*

Sābira ke dwāre phuhāra barasata nīta
darasata nūra ko tūra Sama jāniye.
guraje toun hīda larajata kuphara toun
bharata hai sāgara murāda mana ṭhāniye.

This a very well-known *Sādrā* of rainy reason of the Dagar tradition. The song text was composed by Nazir Khan of Muradabad.

(*vi*) *a. Rāga Saraswatī*

Vinati suno Śyāma aba ghara āvo.
Tuhī govinda tuhī gopāla
tuhı Viṣṇu tuhī Śiva muralidhara.

This sādrā was taught by Ustad Zia Fariduddin Dagar. Interestingly, this song-text has the colour of both dhrupad and khyal.

b. Rāga Khamāj

sudha visara gayi āja apane gunanakī
Tuma dātā doun jaga ke khevana hārī.
Māḍhe maḍhaiyā cuvana lāgī
Akhtara pīra phakira sabhi gunī sura muni.

This is a famous *Sādrā* of Nawab Wajid Ali Khan sung with a lighter mood. Incidentally, I sang this *Sādrā* before Thakur Jaidev Singh around 10 years ago; he confirmed that this was an old *Sādrā* which he heard from singers around 50 years ago.

सादरा का पुनरवलोकन

ऋत्विक् सान्याल

(सम्पादिका-कृत सार-संक्षेप)

'सादरा' का सबको विशेष परिचय नहीं है। इसके विषय में प्रायः अस्पष्ट धारणाएँ ही प्रचलित हैं।

लेखक ने डागर परम्परा में स्व० उस्ताद जिया मोहिउद्दीन डागर से कई सादरा की बन्दिशें सीखीं। और प्रस्तुत लेख उनसे प्राप्त जानकारी के आधार पर ही बना है।

'सादरा' के कुछ लक्षण

१. झपताल (१० मात्रा) में ध्रुपद की बन्दिश।

२. दिल्ली के पास शाहदरा (शाह का दरवाज़ा) नामक गाँव से सम्बद्ध गीत-प्रकार अर्थात् शाही ड्योढ़ी पर गाया जाने वाला गीत। कहा जाता है कि बैजू के एक शिष्य के वंशज शिवमोहन और शिवनाथ ने झपताल में ध्रुपदों को रचना करके अपने गाँव का नाम उस गीत-प्रकार के साथ जोड़ दिया।

३. इसमें ध्रुपद और ख्याल, दोनों के लक्षण हैं।

४. डागर-परम्परा के अनुसार सादरा की पद-रचना या तो सूफ़ी कवियों की होनी चाहिए और फिर वाग्गेयकार की पद-रचना पर सूफ़ी प्रभाव होना चाहिए। सूफ़ी प्रभाव के बाहर के पदों को भी डागर परम्परा में सादरा के अन्तर्गत लिया जाता है। स्व० उ० जिया मोहिउद्दीन डागर कहते थे कि सादरा में दो प्रकार के सूफ़ी पदों का समावेश पाया जाता है—एक तो निर्गुण निराकार ब्रह्म के वर्णन-परक और दूसरे, निराकार सगुण के स्तुतिपरक।

दार्शनिक रूप से ब्रह्म का चार प्रकार से प्रतिपादन सम्भव है :—

(क) **निराकार निर्गुण**—यह सब प्रकार के 'निर्गुण' पदों का विषय है।

(ख) **निराकार सगुण**—इसका 'अल्लाह' के स्तुतिपरक पदों से सम्बन्ध है।

(ग) **साकार सगुण**—यह हिन्दू देव-देवियों की स्तुति के रूप में वर्णन का विषय बनता है।

(घ) **साकार निगुण**—इसको लेकर पद-रचना असम्भव है।

सादरा और ध्रुपद

ध्रुपद-विधा के सभी झपताल के पद सादरा में गिने जाते हैं। इन पदों में देव-स्तुति, राज-स्तुति, ऋतु-वर्णन अथवा प्रकृति, नाद-लक्षण, संगीत-लक्षण, वस्तु-श्रेष्ठता, नाम-महिमा, नायिका-भेद इत्यादि।

'गेय' को दृष्टि से सादरा में एक प्रकार की तरलता है। सूलताल में भी दस मात्रा हैं, किन्तु उसे जिस द्रुत लय में प्रस्तुत किया जाता है, सादरा उसकी अपेक्षा मध्य लय में ही गाया जाता है। अन्य प्रकार के ध्रुपदों की भाँति यह भारी-भरकम और गम्भीर भी नहीं है।

कुछ उदाहरण

डागर-परम्परा में से कुछ पद लेखक ने उदाहरण के रूप में प्रस्तुत किये हैं। यथा :—

I. (क) राग मधमाद सारंग

दीन और दुनिया को देख पलक माहीं
ऐसे रचे पीर मोइनुद्दीन ख्वाजा।
अस्वपति गजपति भुवपति नरपति
चारों ओर में तुही एक राजा॥

(ख) राग पूर्वी

पायो है पीर पूरन परम जोध, दस्तगीर
होत सुख सम्पत नाम लिये निस्तार है।
मानो जहाँ में मोइनुद्दीन मीराजी
जैसे सत-सन्तन का, औलियों का सहारा है॥

ये दोनों पद सूफ़ी कवियों की रचना के उदाहरण हैं।

II. राग छायानट

किरपा करो तुम भोलानाथ शम्भु
शरण तिहारे शिव महेश।
अब्बन खाँ गुनी यही कहत है
सहाय करो तुम जगके हमेश॥

यह अब्बन खाँ नामक वाग्गेयकार की रचना है और देवस्तुति का उदाहरण है।

III. राग सोरठ

तेरो ही ध्यान धरत ज्ञान करतार तुही जोत
जगत में भानु उदय भयो।
तुही है पवन पानि, बानी कर सुद्ध तुही
दानी दाता तुही रंकन को मान दयो ॥

यह 'निर्गुण' सादरा है।

IV. (क) राग लच्छासाख

प्रथम ताल सुर साधे, सोई गुनी जो
सुध मुद्र बानी सुध गावे।
दुरत मध विलम्बित कर ले दिखावे
बाईस स्रुति एक्कीस मूर्छना ताको भेद पावे।

यह संगीत-लक्षण का उदाहरण है।

[हमारी गुरु-परम्परा में भी यह पद हमें किञ्चित् पाठ-भेद के साथ मिला है। स्थायी का पाठ यथावत् हैं। हमें अन्तरे दो मिले हैं। यथा :—

सप्तसुर तीन ग्राम, एकीस मूर्छना, तिनके ब्यौरे पावे।
द्रुत मध्य विलम्बित, बाईस स्रुतियाँ, तिनके भेद दिखावे ॥ सम्पा०]

(ख) राग रागेश्री

प्रथम सुर साधे रटे नाम
जौ लौं रहे याही घटमें, प्रगट प्रान साधे।
सप्त सुर तीन ग्राम, गुनिजन बखाने,
आवन-गवन की विद्या, कठिन भेद पावे गुरुन सेवे आदे ॥

यह भी संगीत-लक्षण का उदाहरण है। इस पद को ख्याल-गायक भी गाते हैं। मूलतः यह ध्रुपद-परम्परा का पद हैं।

V. राग सूरदासी मल्हार

साबिर के द्वारे फुहार बरसत नीत
दरसत नूर को तूर सम जानिये।
गरजे तौं हीद लरजत कुफर तौं
भरत है सागर मुराद मन ठानिये ॥

मुरादाबाद के नज़ीर खाँ द्वारा रचित यह वर्षा-वर्णन-परक सादरा डागर-परम्परा में प्रसिद्ध है।

VI. (क) राग सरस्वती

विनती सुनो श्याम अब घर आओ।
तुही गोविन्द तुही गोपाल तुही विष्णु तुही शिव, मुरलीधर ॥

यह सादरा उ० ज़िया फरीदुद्दीन ने लेखक को सिखाया था। इसमें ध्रुपद और ख्याल दोनों की झलक है।

(ख) राग खमाज

सुध बिसर गई आज अपने गुनन की, तुम दाता दोऊ जगके खेवन हारी।
माढे मढैया चुवन लागी, अख्तर पीर फकीर सभी गुनी, सुर मुनि ॥

[यह पद क्रमिक पुस्तकालिका भाग २ में पृष्ठ १८३ पर प्राप्त है। पाठभेद इस प्रकार है—'खेवन हारी' के स्थान पर 'सेवन हार'। अन्तरे में 'चुवन' के स्थान पर 'छुवन' है। सम्पा०]

लेखक ने यह पद प्रायः दस वर्ष पूर्व स्व० ठाकुर जयदेव सिंह के सामने गाया था और उन्होंने कहा था कि यह पद प्रायः ५० वर्ष पूर्व उनके सुनने में आया था।

क्रमिक-पुस्तक मालिका में सङ्कलित ध्रुपदों का विश्लेषण

दीप्ति सिंह

[स्वरलिपि-सहित ध्रुपदों के जो संग्रह प्रकाशित हैं, उनमें क्रमिक-पुस्तक-मालिका और म'आरिफुन्नग़मात का स्थान महत्त्व का है। हम ध्रुपद वार्षिकी के अङ्क चार और पाँच में इन दोनों सङ्कलनों में प्राप्त ध्रपद के पदों का पाठ-भेद की दृष्टि से तुलनात्मक विवरण प्रस्तुत कर चुके हैं। यहाँ क्रमिक-पुस्तक-मालिका में सङ्कलित ध्रुपद-धमारों का राग-ताल, भाषा और वर्ण्य-विषय की दृष्टि से विश्लेषण प्रस्तुत है। इसी प्रकार अन्य प्रकाशित सङ्कलनों और अप्रकाशित सामग्री का क्रमशः विश्लेषण प्रस्तुत करने की योजना है। साथ ही भक्त-कवियों के जो पद इस संग्रह में आये हैं, उनपर विशेष ध्यान प्रस्तुत लेख में दिलाया गया है, ताकि दरबार और मन्दिर के बीच के लेन-देन पर कुछ प्रकाश पड़ सके। सम्पा०]

भूमिका—क्रमिक-पुस्तक-मालिका में सङ्कलित ध्रुपद-धमारों का राग-ताल और वर्ण्य विषय की दृष्टि से यहाँ विश्लेषण प्रस्तुत है। इस संग्रह में प्रायः प्रत्येक राग में ध्रुपद-धमार दिये गये हैं। फिर भी यह विश्लेषण रोचक होगा कि किन रागों में ध्रुपद-धमार अधिक हैं और किनमें कम। उसी प्रकार ताल की दृष्टि से यह बात जानी-पहचानी है कि सबसे अधिक ध्रुपद चौताल में ही पाये जाते हैं। अन्य कई ताल जैसे कि ब्रह्म ताल, शेष ताल, लक्ष्मी ताल इत्यादि आज जितने दुर्लभ हो गये हैं, उतने उस समय शायद नहीं रहे होंगे जब क्रमिक-पुस्तक-मालिका का सङ्कलन आज से प्रायः ७०-८० वर्ष पूर्व हुआ था। किन्तु इन सब तालों का संग्रह क्यों नहीं हो पाया, इसका कारण बताना कठिन है। १९०१ में भावनगर से प्रकाशित सङ्गीत कलाधर में पच्चीस अन्य तालों के ध्रुपद सङ्कलित हैं। अन्य तालों के नाम हैं—निसोरुख, गार्गी पञ्चम, चतुश्रजाति झम्पा, खण्डजाति जगपाल, त्रिश्र-जाति त्रिपुट, अर्द्धआड़ चौताल, खण्डजाति एकताल, त्रिश्रजाति रूपक, त्रिश्रजाति चतुर्पुट, चतुश्रजाति उच्छव, चतुश्रजाति भानुमति, चतुश्रजाति आड़चौताल, चतुश्र-जाति जयझम्पा, चतुश्रजाति सवारी, दिव्यसंकीर्णजाति प्रतापशेखर, चतुश्रजाति गजलीला, फरोदस्त, ब्रह्मताल, गणेशताल, सरस्वती ताल, चतुश्रजाति ध्रुव ताल, दिव्यसंकीर्ण जाति रूपक, चतुश्रजाति खट ताल (धक्का), चतुश्रजाति ग्रह जाति (भग्नताल), चतुश्रजाति रुद्रताल।

भाषा की दृष्टि से ब्रज का स्थान सर्वप्रथम है। अन्य भाषायें प्रमुख रूप से भोजपुरी, बुन्देलखण्डी, अवधी, पंजाबी, तत्सम-प्रधान, खड़ी बोली, उर्दू, राजस्थानी हैं। मिश्रण का बाहुल्य तो है ही। वर्ण्य विषय का विश्लेषण राग-ताल भाषा को लेकर बनाई गयी संलग्न तालिका के पश्चात् दिया गया है। भक्त कवियों की रचनाओं के समावेश पर भी पृथक् रूप से विचार किया जायेगा।

राग	ध्रुपद, धमार के कुल पद	चौताल के पद	अन्य तालों में पद	भाषा (ब्रज)	भाषा (अन्य)	धमार	भाषा (ब्रज)	भाषा (अन्य)
भाग १ और २								
यमन/यमनकल्याण	८	६	×	४	२ खड़ी बोली + ब्रज	२	२	×
बिलावल/ अल्हैया बिलावल	९	७	×	७	×	२	२	×
खमाज	९	४	३ (झप०)	३	४ (१ बुंदेल०, १ अवधी + ब्र, १ खबो, १ खबो + ब्र)	२	२	×
भैरव	१६	७	७, (४ झप०, २ सूल०, १ ब्रह्म०)	१३	१ (उर्दू + ब्रज)	२	२	×
पूर्वी	८	३	३ (२ झप०, १ सूल०)	३	३ (१ तत्सम, १ उर्दू, १ ब्रज -मिश्र उर्दू)	२	२	×
मारवा	७	४	१ (झप०)	५	×	२	२	×
काफी	७	४	१ (झप०)	५	×	२	२	×
आसावरी	१०	७	१ (झप०)	८	×	२	२	×
भैरवी	९	३	३ (झप०)	६	×	३	३	×
तोड़ी	१०	५	३ (झप०)	८	×	२	२	×
भाग ३								
भूपाली	१०	२	६ (१ तीव्रा, ४ सूल०, १ झप०)	५	३ (ख० बो० मिश्र)	२	२	×
हमीर	११	४	५ (१ तीव्रा, ४ झप०)	५	४ (१ भोज० मिश्र, १ तत्सम, २ बुंदेलखंडी)	२	२	×

राग	ध्रुपद धमार के कुल पद	चौताल के पद	अन्यतालों में पद	भाषा (ब्रज)	भाषा (अन्य)	धमार	भाषा (ब्रज)	भाषा (अन्य)
केदार	१२	५	३ (१ तीव्रा, २ झप०)	५	३ (१ ख० बो०), १ फ़ारसी १ बुंदेलखंडी)	४,	४	×
बिहाग	१०	४	३ (झप०)	३	४ (१ राजस्थानी, १ तत्सम, १ उर्दू मिश्र, १ बुंदेलखंडी)	३	३	×
देश	९	३	३ (झप०)	५	२ (बुंदेलखंडो, १ अवधो)	२	२	×
तिलक कामोद	११	४	४ (१ सूल, ३ झप०)	५	३ (१ बुंदेलखंडी, १ सधुक्कड़ो, १ अवधी)	३	३	×
कालिङ्गड़ा	×	×	×	×	×	×	×	×
श्री	१५	७	३ (सूल)	५	५ (४ तत्सम, १ बुंदेलखंडी)	५	४	(१ राज- स्थानी)
सोहनी	५	२	१ (सूल)	२	१ (बुंदेलखंडी)	२	२	×
बागेश्री	१०	४	३ (झप०)	४	३ (बुंदेलखंडी)	३	३	×
बिंद्राबनी (सारंग)	१६	८	५ (२ सूलताल, ३ झपताल)	१०	३ (१ भोजपुरी, २ बुंदेलखंडी)	३	३	×
भीमपलासी	१२	६	३ (२ तीव्रा, १ सूलताल)	४	५ (२ पंजाबी, २ बुंदेलखंडी, १ उर्दू)	३	२	१ (पंजाबी)
पील्	६	३	×	१	२ (बुंदेलखंडी)	३	३	×
जौनपुरी	८	३	२ (झपताल)	५	×	३	३	×
मालकौंस	११	३	५ (३ झप, २ सूल)	६	२ (बुंदेलखंडी)	३	३	×

भाग ४								
शुद्धकल्याण	११	५	३ (२ सूल, १ झप)	१	७ (१ भो० मि०, २ उर्दू, २ सधुक्कड़ी, १ बुंदेलखंडी, १ फ़ारसी)	३	३	×
कामोद	७	२	२ (झप)	३	१ (सधुक्कड़ी)	३	३	×
छायानट	४	२	×	२	×	२	२	×
गौड़ सारङ्ग	६	४	×	३	१ (बुंदेलखंडी)	२	२	×
हिंडोल	५	३	×	२	१ (तत्सम)	२	२	×
शङ्करा	८	३	३ (१ मत्तताल, १ झपताल, १ सूलताल)	२	४ (१ ख. बो, ३ तत्सम)	२	२	×
देशकार	७	३	२ (१ मत्त, १ झप)	×	५ (१ सधुक्कड़ी, ४ तत्सम)	२	२	×
जैजैवन्ती	८	४	१ (सूलताल)	१	४ (२ बुंदेलखंडो, २ तत्सम)	३	३	×
रामकली	६	२	२ (झपताल)	३	१ (सधुक्कड़ी)	२	१	१ (ख. बो.)
पूरिया-धनाश्री	४	२	×	×	२ (बुंदेलखंडी)	२	२	×
बसन्त	३	१	×	१	×	२	२	×
परज	९	२	४ (२ झप., १ शिखर-ताल, १ सूलताल)	२	४ (तत्सम)	३	३	×
पूरिया	५	३	×	२	१ (बुंदेलखंडी)	२	२	×

राग	ध्रुपद धमार के कुल पद	चौताल के पद	अन्य तालों में पद	भाषा (ब्रज)	भाषा (अन्य)	धमार	भाषा (ब्रज)	भाषा (अन्य)
ललित	७	३	१ (सूलताल)	१	३ (१ तत्सम, १ सधुक्कड़ी, १ अवधी)	३	३	×
गौड़मल्लार	५	३	×	२	१ (बुंदेलखंडी)	२	१	१ (बुंदेल-खंडी)
मियाँ-मल्लार	७	४	१ (झपताल)	१	४ (२ बुंदेलखंडी, १ तत्सम, १ खड़ीबोली)	२	२	×
बहार	५	१	२ (झप)	२	१ (तत्सम)	२	२	×
मालकंस बहार	—	—	—	—	—	—	—	—
बसन्त बहार	—	—	—	—	—	—	—	—
हिन्डोल बहार	—	—	—	—	—	—	—	—
बागेश्री बहार	—	—	—	—	—	—	—	—
अड़ाना बहार	—	—	—	—	—	—	—	—
जौनपुरी बहार	—	—	—	—	—	—	—	—
भैरव बहार	१	१	×	×	१ (खड़ी बोली)	×	×	×
दरबारी कान्हड़ा	५	३	×	२	१ (तत्सम)	२	२	×
अड़ाना	१०	६	२ (१ झप, १ सूल)	१	७ (बुंदेलखंडी)	२	२	×
मुलतानी	६	३	१ (सूल)	×	४ (बुंदेलखंडी)	२	×	२ (१ बुंदेलखंडी, १ खड़ीबोली)

भाग ५

चन्द्रकान्त	—	—	—	—	—	—	—	—
सावनीकल्याण	—	—	—	—	—	—	—	—
जैत कल्याण	२	१	×	१	×	१	१	×
श्याम कल्याण	२	२	×	१	१ (तत्सम)	×	×	×
मालश्री	६	×	५ (३ सूल, २ झप)	×	५ (२ सधुक्कड़ी, २ तत्सम, १ बुंदेलखंडी)	१	१	×
हेमकल्याण	—	—	—	—	—	—	—	—
यमनी बिलावल	२	२	×	१	१ (पंजाबी)	×	×	×
देवगिरि बिलावल	—	—	—	—	—	—	—	—
औडव देवगिरि	२	×	२ (सूलताल)	२	×	×	×	×
सरपदा	—	—	—	—	—	—	—	—
लच्छासाख	१	१	×	×	१ (सधुक्कड़ी)	×	×	×
शुक्ल बिलावल	४	२	२ (झप)	१	३ (२ तत्सम, १ बुन्देलखंडी)	×	×	×
कुकुभ	८	१	५ (४ झप, १ सूल)	१	५ (१ पंजाबी, ४ सधुक्कड़ी)	२	१	१ (बुन्देलखंडी)
नट	—	—	—	—	—	—	—	—
नट बिलावल	३	१	२ (झप)	२	१ (सधुक्कड़ी)	×	×	×
नट बिहाग	—	—	—	—	—	—	—	—
कामोद नाट	१	१	×	१	×	×	×	×
केदार नाट	—	—	—	—	—	—	—	—

राग	ध्रुपद धमार के कुल पद	चौताल के पद	अन्य तालों में पद	भाषा (ब्रज)	भाषा (अन्य)	धमार	भाषा (ब्रज)	भाषा (अन्य)
बिहागड़ा	—	—	—	—	—	—	—	—
सावनी	—	—	—	—	—	—	—	—
मलुहा केदार	२	×	×	×	×	२	२	×
जलधर केदार	—	—	—	—	—	—	—	—
दुर्गा	—	—	—	—	—	—	—	—
छाया	—	—	—	—	—	—	—	—
छाया तिलक	—	—	—	—	—	—	—	—
गुणकली	२	×	२ (सूलताल)	×	२ (१ खड़ीबोली, १ सधुक्कड़ी)	×	×	×
पहाड़ी	—	—	—	—	—	—	—	—
मांड	—	—	—	—	—	—	—	—
मेवाड़ा	—	—	—	—	—	—	—	—
पटमञ्जरी	५	१	२ (१ सूलताल, १ झपताल)	×	३ (२ तत्सम, १ खड़ी बोली)	२	२	×
हंसध्वनि	—	—	—	—	—	—	—	—
दीपक	—	—	—	—	—	—	—	—
झिझोटी	४	२	×	२	×	२	२	×
खम्भावती	—	—	—	—	—	—	—	—
तिलङ्ग	१	१	×	१	×	×	×	×
दुर्गा	१	१	×	१	×	×	×	×

रागेश्री	—	—	—	—	—	—	—	—
गारा	३	१	×	१	×	२	२	×
सोरठ	४	३	१ (झप)	२	२ (१ सधुक्कड़ी, १ बुन्देलखंडी)	×	×	×
नारायणी	१	×	१ (सूलताल)	×	१ (सधुक्कड़ी)	×	×	×
बङ्गाल भैरव	—	—	—	—	—	—	—	—
आनन्द भैरव	—	—	—	—	—	—	—	—
सौराष्ट्र टङ्क	१	×	१ (तीव्रा)	१	×	×	×	×
अहीर भैरव	—	—	—	—	—	—	—	—
शिवमत भैरव	१	१	×	१	×	१	१	×
प्रभात भैरव	—	—	—	—	—	—	—	—
ललित पञ्चम	२	×	२ (आदिताल)	×	२ (१ तत्सम, १ ब्रज मिश्र उर्दू)	×	×	×
मेघ रञ्जनी	—	—	—	—	—	—	—	—
गुणक्री	१	×	१ (तीव्रा)	×	१ (तत्सम)	×	×	×
जोगिया	३	१	×	×	१ (तत्सम)	२	२	×
देवरञ्जनी	—	—	—	—	—	—	—	—
विभास	४	२	२ (१ झपताल, १ ब्रह्मताल)	४	×	×	×	×
झीलफ	—	—	—	—	—	—	—	—
गौरी (भैरव थाट)	३	३	×	३	×	×	×	×
जंगूला	—	—	—	—	—	—	—	—

राग	ध्रुपद-धमार के कुल पद	चौताल के पद	अन्य तालों में पद	भाषा (ब्रज)	भाषा (अन्य)	धमार	भाषा (ब्रज)	भाषा (अन्य)
त्रिवेणी	—	—	—	—	—	—	—	—
टङ्की या श्रीटङ्क	१	×	१ (सूलताल)	×	१ (सधुक्कड़ी)	×	×	×
मालवी	१	×	×	×	×	१	१	×
विभास	—	—	—	—	—	—	—	—
गौरी (पूर्वी थाट)	१	×	१ (आदिताल)	१	×	×	×	×
रेवा	—	—	—	—	—	—	—	—
जैतश्री	१	१	×	१	×	×	×	×
दीपक	—	—	—	—	—	—	—	—
हंस नारायणी	—	—	—	—	—	—	—	—
मनोहर	—	—	—	—	—	—	—	—
भाग ६								
पूर्वा	—	—	—	—	—	—	—	—
पूर्व-कल्याण	—	—	—	—	—	—	—	—
माली गौरा	३	१	१ (तीव्रा)	१	१ (सधुक्कड़ी)	१	१	×
जैत	—	—	—	—	—	—	—	—
वराटी	३	३	×	१	२ (१ सधुक्कड़ी, १ खड़ी बोली)	×	×	×
विभास (मारवाथाट)	—	—	—	—	—	—	—	—

पञ्चम	४	१	२ (सूलताल)	×	३ (१ खड़ी बोली, १ सधुक्कड़ी, १ तत्सम)	१	१	×
भटियार	—	—	—	—	—	—	—	—
भङ्खार	१	×	१ (तीव्रा)	×	१ (सधुक्कड़ी)	×	×	×
साजगिरि	—	—	—	—	—	—	—	—
ललितागौरी	१	×	×	×	×	१	१	×
सिंदूरा	७	×	३ (झपताल)	३	×	४	४	×
सिंध	—	—	—	—	—	—	—	—
बरवा	३	२	×	×	२ (१ बुंदेलखंडी, १ सधुक्कड़ी)	१	१	×
धनाश्री	२	१	१ (सूलताल)	१	१ (खड़ी बोली)	×	×	×
धानी	—	—	—	—	—	—	—	—
प्रदीपकी	—	—	—	—	—	—	—	—
हंसकंकणी	—	—	—	—	—	—	—	—
पलासी	—	—	—	—	—	—	—	—
मध्यमादिसारङ्ग	५	२	१ (झपताल)	३	×	२	२	×
शुद्ध सारङ्ग	१	×	१ (तीव्रा)	१	×	×	×	×
बड़हंस सारङ्ग	—	—	—	—	—	—	—	—
सामन्त सारङ्ग	—	—	—	—	—	—	—	—
मियाँ की सारङ्ग	२	१	×	१	×	१	१	×
लंकदहन सारङ्ग	१	×	×	×	×	१	१	×
पटमञ्जरी	—	—	—	—	—	—	—	—

राग	ध्रुपद धमार के कुल पद	चौताल के पद	अन्य तालों में पद	भाषा (ब्रज)	भाषा (अन्य)	धमार	भाषा (ब्रज)	भाषा (अन्य)
सूहा	५	३	१ (झपताल)	२	२ (१ खड़ी बोली, १ तत्सम)	१	१	×
सुघराई	३	१	२ (१ तीव्रा, १ झपताल)	२	१ (राजस्थानी)	×	×	×
सूहा सुघराई	—	—	—	—	—	—	—	—
शहाना	४	×	२ (झपताल)	×	२ (१ सधुक्कड़ी, १ बुंदेलखंडी)	२	२	×
नायकी कान्हड़ा	५	२	१ (झपताल)	३	×	२	२	×
देवसाख	१	×	१ (झपताल)	×	१ (राजस्थानी)	×	×	×
कौशिक कान्हड़ा	१	१	×	१	×	×	×	×
मेघ मल्लार	७	३	४ (३ झपताल०, १ सूलताल)	१	६ (बुंदेलखंडी)	×	×	×
सूर मल्लार	१	×	×	×	×	१	१	×
रामदासी मल्लार	१	×	×	×	×	१	×	१ (बुंदेल-खंडी)
नट मल्लार	१	१	×	×	१ (अवधी)	×	×	×
मीराबाई की मल्लार	१	१	×	१	×	×	×	×
चरजू की मल्लार	१	१	×	१	×	×	×	×
चंचलस मल्लार	१	१	×	×	१ (भोजपुरी)	×	×	×
धूलिया मल्लार	१	१	×	१	×	×	×	×
रूपभञ्जरी मल्लार	—	—	—	—	—	—	—	—
श्री रञ्जनी	—	—	—	—	—	—	—	—
आभोगी	—	—	—	—	—	—	—	—

चन्द्रकौंस	१	×	१ (सूलताल)	१	×	×	×	×
गौड़	१	×	१ (झप)	१	×	×	×	×
मालगुज्जी	१	१	×	×	१ (बुंदेलखंडी)	×	×	×
देसी	५	१	×	×	१ (बुंदेलखंडी)	४	३	१ (भोजपुरी)
गान्धारी	५	२	×	२	×	३	३	×
देवगान्धर	—	—	—	—	—	—	—	—
खट	८	×	६ (झप०)	६	×	२	२	×
जंगला	१	१	×	×	१ (अवधी)	×	×	×
खट तोड़ी	—	—	—	—	—	—	—	—
झीलफ	१	×	×	×	×	१	×	१ (सघुकड़ी)
गोपीकावसन्त	—	—	—	—	—	—	—	—
सिन्धभैरवी	—	—	—	—	—	—	—	—
बिलासखानी तोड़ी	१	×	×	×	×	१	१	×
मोटकी	—	—	—	—	—	—	—	—
भूपाल तोड़ी	१	१	×	१	×	×	×	×
छत्तरी गुणकली	—	—	—	—	—	—	—	—
बसन्त मुखारी	—	—	—	—	—	—	—	—
गुर्जरी तोड़ी	१	×	१ (ब्रह्म ताल)	×	१ (तत्सम)	×	×	×
लाचारी तोड़ी	—	—	—	—	—	—	—	—
लक्ष्मी तोड़ी	२	१	१ (सूलताल)	१	१ (बुंदेलखंडी)	×	×	×
बहादुरी तोड़ी	—	—	—	—	—	—	—	—
अन्जनी तोड़ी	१	१	×	१	×	×	×	×

ऊपर की तालिका से निम्नलिखित बातें उभर कर सामने आती हैं।

१—जिन भी रागों में ध्रुपद और धमार दोनों पाये गये हैं उनमें ध्रुपद की संख्या ही अधिक है।

२—संख्या की दृष्टि से भैरव और बिंद्राबनी सारङ्ग समान हैं। भैरव तो आदिराग रहा ही है, किन्तु बिंद्राबनी सारङ्ग में भी अधिकतम संख्या में ध्रुपद-धमार का पाया जाना रोचक तथ्य है।

३—चौताल से भिन्न तालों में तीन ही प्रमुख हैं—सूलताल, झपताल और तीव्रा। झपताल के विषय में यह उल्लेखनीय है कि झपताल के जो पद ध्रुपद के पदों के बीच आए हैं, उन्हीं को यहाँ गिना गया है। जो पद ख्याल के पदों के साथ आए हैं, उन्हें नहीं गिना गया है। ब्रह्मताल केवल तीन बार आया है, शिखर ताल केवल एक बार और मत्तताल भी केवल एक बार। उन तीनों का रूप है।

ब्रह्मताल—मात्रा १४

१	२	३ ४	५	६ ७ ८	९	१० ११ १२ १३	१४
×	०	२	०	३	०	४	०

शिखरताल—मात्रा १७

१ २ ३ ४ ५ ६	७ ८ ९ १० ११ १२	१३ १४	१५ १६ १७
×	०	३	४

मत्तताल—मात्रा १८

१ २	३ ४	५ ६	७ ८	९ १०	११ १२	१३ १४	१५ १६	१७ १८
×	०	२	३	०	४	५	६	०

आदिताल का नाम तीन पदों पर मिलता है। इसका रूप ठीक तीनताल जैसा ही है। इससे ऐसा अनुमान किया जा सकता है कि इन पदों के सङ्कलन के समय कोई-कोई गायक शायद तीनताल को ही आदिताल नाम देते होंगे। किन्तु यहाँ एक बात विचारणीय है कि कर्णाटक सङ्गीत में जिसे आदिताल कहते हैं, उसमें पहली ताली से शुरू होने वाला पहला विभाग चार मात्रा या चार अक्षर काल का है, जबकि तीन ताल में दूसरे विभाग के साथ खाली जुड़ी हुई है, पहले के साथ नहीं। इसलिए कर्णातक सङ्गीत के आदिताल को तीनताल के सदृश भले ही मान लिया जाये, किन्तु उसे ठीक तीनताल नहीं कहा जा सकता।

४—भाषा-सम्बन्धी टिप्पणी तालिका से पूर्व ही दी जा चुकी है। यहाँ यह उल्लेखनीय है कि धमारों में प्रायः सभी पद ब्रजभाषा में हैं, नगण्य रूप से अन्य भाषा, जैसे कि राजस्थानी, पंजाबी, खड़ी बोली, बुंदेलखंडी, सधुक्कड़ी और भोजपुरी में एक-एक या दो-दो पद मिले हैं। इसका अर्थ यह हुआ कि ब्रजभाषा से भिन्न भाषायें ध्रुपद में ही मिलती हैं, यद्यपि बाहुल्य वहाँ भी ब्रजभाषा का ही है। इससे यह अनुमान किया जा सकता है कि धमार के पदों की रचना ब्रज-प्रदेश में ही विशेष रूप से हुई होगी।

इस अध्ययन से एक और बात सामने आई और वह यह कि धमार की अपेक्षा ध्रुपद के पदों का साहित्य अधिक प्रौढ़ और समृद्ध है। यह सामान्य टिप्पणी ही है। ऐसा नहीं कह सकते कि धमार में सुन्दर साहित्य की छटा नहीं दिखाई देती। केवल प्राधान्य की बात है।

आरंभ में हम कह चुके हैं कि भक्तकवियों की रचनाओं के दरबारी परम्परा में समावेश की चर्चा तालिका के बाद की जायेगी। क्रमिक पुस्तक मालिका में संकलित पदों का स्रोत दरबारी परम्परा को ही माना जा सकता है। किन्तु इस संग्रह में मंदिर-परंपरा के कुछेक पद आये हैं। यह भी उल्लेखनीय है कि ऐसे पद प्रायः ध्रुपद विधा में ही आये हैं। ख्याल में नगण्य रूप से आये हैं। ध्रुपद में जिन भक्त कवियों के पद मिले हैं, उनकी सूची निम्नलिखित है।

१. **चतुर्भुजदास**—राग-अल्हैया बिलावल, ताल-चौताल। यह पुष्टिमार्ग के मंदिरों में गाया जाने वाला सुप्रसिद्ध पद है, जिसका ध्रुव है—'माई री आज और काल और'।

२. **परमानन्द दास**—राग-केदार, ताल-त्रिताल। यद्यपि यह पद त्रिताल में दिया गया है, फिर भी हमने इसे यहाँ इसलिये गिन लिया है कि पुष्टिमार्ग में बहुत से पद त्रिताल में भी ध्रुपद अङ्ग से गाये ही जाते हैं। सङ्कलनकर्ता ने त्रिताल देखकर इस पद को ख्यालों के बीच डाल दिया है।

३. **सूरदास**—का केवल एक पद राग बिन्द्राबनी सारङ्ग, ताल-चौताल में है।

४. **तुलसीदास**—का प्रसिद्ध पद 'तू दयाल दीन हौं' कुछ पाठभेद के साथ, केवल स्थायी-अन्तरा लेकर राग तिलक-कामोद, ताल चौताल में मिलता है। अधूरा पद होने के कारण छाप तो नहीं है, किन्तु अति प्रसिद्ध होने के कारण इसकी पहचान में कोई सन्देह नहीं रह जाता।

५. **कबीर**—निर्गुण कवियों में से कबीर का नाम ही इस संग्रह में उल्लेखनीय है। राग रामकली में निम्नलिखित पद में कबीर की छाप है।

अब (अप) बली तब (तप) बली राजा जाके मदद पीर मौनदीन ख्वाजा।
देगा (?) अली की तेगा (?) अली की, जाके द्वारन पर गाय गुनि साजा॥
राम रहीम जो ना भाव दूजो कहत कबीरा उनका पसारा।
जो दौंद माने परे जो जरब में ग्वाही (गवाही) शास्त्र कुरान निरखे सताजा (?)॥

ध्यान देने की बात है कि इस पद में छाप चौथी तुक में न होकर तीसरी में है और वहाँ अन्तिम शब्द 'पसारा' में प्रास का भंग है। इसलिए अनुमान किया जा सकता है कि यह तुक किसी और पद की रही होगी।

इस पद में सूफ़ी पीर मोइनुद्दीन ख्वाजा का नामोल्लेख और स्थायी-अन्तरे का कथ्य कबीर के साथ बिलकुल मेल नहीं खाता। मौखिक परम्परा में विख्यात रचनाकारों की छाप उनकी परवर्ती रचनाओं में होना तो सामान्य बात है। किन्तु वहाँ प्रायः मूल नाम के साथ जुड़े कथ्य की विशिष्टता की रक्षा प्रायः होती है। इस पद में वैसा दिखाई नहीं देता। छाप को लेकर जो घाल-मेल होता रहा है, उसका यह अच्छा उदाहरण है।

६. **हरिदास**—एक पद 'हरिदास' की छाप से और एक पद 'हरिदास डागुर' की छाप से मिलता है। दोनों ही पद किसी भी प्रकार कृष्णलीला से जुड़े नहीं हैं। इस टिप्पणी के साथ ये दोनों यहाँ उद्धृत हैं।

हरी हरी छाँड़ के दूसरी न कीजे बात,
एक-एक घरी तोहे करोरन की जात है।
घरी पल दिन सोये, फिरहू न आवे तोरे,
छिन भंग देह ताको मरन जैसी घात है।
प्रभु को सँभार प्यारे, प(ब)कबो बिसार डार,
तज के अमृत बिख काहे को खात है।
कहे हरिदास यह साँस को बिस्वास कहा,
एक-एक छिन में वो तो निकस-निकस जात है॥

ज्ञान मद माते जे नर निसदीन, तिनको कबहू न होत खुमारि।
सत के प्याला भर-भर पीवत, रसना सवाद लेत,
ध्यान धर जाको लागी रहत जिय तारि।
मन कर रसायन, तन करो माटी, पाँचो आतम अगिनि जारि।
'हरिदास' डागुर के प्रभु ध्यान धरत ही, मानो स्वाति बूँद डारि॥

ये दोनों पद 'निरगुन' श्रेणी में रखे जा सकते हैं।

७. **जानकीदास**—इस छाप से धमार का एक पद राग भीमपलासी में मिलता है, जिस में कृष्ण की वेणु का वर्णन है। यथा—

एरि मन ले गयो बैन (बेनु) बजाय।
मधुर-मधुर सुर अधरन धर हरि, रसभरी तान सुनाय।
सुघर श्याम छबी छाई दृगन में, जित देखौं तित व्है ही देखाय।
जानकीदास कोई प्रभु को मिलावे, ताही के परूंगी पाय ॥

८. **प्रेमदास**—की छाप से दो पद मिले हैं। एक तो राग भैरव में चौताल का और दूसरा भैरवी में चौताल का। भैरव वाले पद में गणेश की स्तुति है और भैरवी वाले में 'निरगुन' की झलक है, यद्यपि शिव और 'सिरिनिवास' (विष्णु) के नाम भी आये हैं।

९. **चिन्तामणि**—यद्यपि इनका किसी सम्प्रदाय-विशेष के मंदिर के साथ सम्बन्ध अज्ञात है, किन्तु इनके अधिकांश पद देवस्तुति के हैं। यथा—

राग	ताल	देव/देवी	विशेषोल्लेख
भैरव	चौताल	सरस्वती	
केदार	चौताल	कृष्ण	
भीमपलासी	चौताल	—	सङ्गीत की परिभाषिक शब्दावलि
देशकार	चौताल	शिव	
देशकार	चौताल	कृष्ण	
गौड़मल्लार	चौताल	—	वर्षा ऋतु
मियाँ मल्लार	चौताल	—	वर्षाऋतु
दरबारी कान्हड़ा	चौताल	—	संगीत की पारिभाषिक शब्दावलि
सोरठ	चौताल	—	शरणागति

१०. **धीरज**—इस छाप से चौताल में चार पद और सूलताल में एक पद मिलता है। चौताल के दो पद अल्हैया विलावल में हैं, और दोनों का विषय कृष्ण लीला है। आसावरी में भी चौताल का पद शृङ्गार रस का है और कृष्ण लीला से जुड़ा है। राग ललित में सूलताल के पद में राम नाम की महिमा का बखान है। दरबारी कान्हड़ा में चौताल के पद में शिवस्तुति है।

११. **दयालदास**—इस छाप से एक ही पद प्राप्त है, राग पूर्वी, ताल-चौताल। कथ्य में व्यवहार की नीति है।

जो नाम स्पष्ट रूप से पदों की छाप में मिल सके, उनकी तालिका ऊपर प्रस्तुत की गई है। इन नामों के अतिरिक्त हरिवल्लभ, तानसेन और बैजू की छाप के भी कई पद मिलते हैं यथा—

छाप	राग	ताल	विषय
हरिवल्लभ	आसावरी	चौताल	खण्डिता नायिका
हरिवल्लभ	बिहाग	चौताल	वासकसज्जा नायिका
हरिवल्लभ	भीमपलासी	चौताल	सङ्गीत-प्रशंसा
हरिवल्लभ	जेजेवन्ती	चौताल	अभिसारिका
हरिवल्लभ	मेघमल्लार	चौताल	विरहोत्कण्ठिता नायिका
वल्लभ	मालश्री	झपताल	दुर्गा-स्तुति
तानसेन	भैरव	सूलताल	सरस्वती-गणेश स्तुति
तानसेन	भैरव	चौताल	गंगास्तुति
तानसेन	भैरव	चौताल	वर्षा, सङ्गीत के पारिभाषिक शब्द
तानसेन	पूर्वी	सूलताल	शिवस्तुति
तानसेन	केदार	चौताल	निर्गुण
तानसेन	बिहाग	चौताल	नेत्रवर्णन
तानसेन	बागेश्री	झपताल	मान
तानसेन	बिंद्राबनी सारङ्ग	सूलताल	निर्गुण
तानसेन	देशकार	झपताल	देवी-स्तुति, सङ्गीत-शास्त्र
तानसेन	जैजैवन्ती	चौताल	सरस्वती-स्तुति
तानसेन	परज	चौताल	नायिकारूप-वर्णन
तानसेन	ओडव देवगिरि	सूलताल	पारिभाषिक शब्दावलि
तानसेन	अड़ाना	चौताल	सूफी पीर-स्तुति
तानसेन	जंगला	चौताल	बहुनायक
बैजू	श्री	चौताल	हरिहर-स्तुति
बैजू	शुद्ध कल्याण	चौताल	नाद-महिमा
बकसूर (?)	बागेश्री	चौताल	गणेश-स्तुति

कुछ प्रकीर्ण नाम हैं—भ्रमर, वंशीधर, हरनाथ, सूहे हसन जिनके नाम से एक-एक पद मिलता है। छाप को लेकर पूरी सामग्री का सङ्कलन यहाँ नहीं किया गया है, क्योंकि राजस्तुति से जुड़े पदों का ग्रहण यहाँ अभीष्ट नहीं था। प्रस्तुत पद-संग्रह के सन्दर्भ में छाप को लेकर एक और बात भी विचारणीय है और वह यह कि छाप प्रायः गीत के चौथे खण्ड यानी आभोग में ही रहती है। ध्रुपद के अधिकांश पदों में यहाँ केवल दो ही खण्ड, स्थायी-अन्तरा मिलते हैं। इसलिए छाप बहुत कम पदों में ही मिल पाती है। खण्डों या तुकों की दृष्टि से नीचे दिया विश्लेषण रोचक होगा।

ध्रुपद धमार की कुल पद संख्या	चार तुक वाले पद	तीन तुक वाले पद	दो तुक वाले पद
५३७	८८	५	४४४

धमार प्रायः सभी दो तुक वाले हैं, केवल चार धमार ऐसे मिले हैं जिनमें चार तुक हैं। वे राग बिहाग, श्री, भीमपलासी एवं बसन्त में हैं। चौताल में ६१ पद चार तुक वाले हैं। चौताल से भिन्न तालों में से झपताल में १८ और सूलताल में ५ ध्रुपद चार तुक वाले हैं। इनके राग भी इस प्रकार हैं।

झपताल के पदों के राग—भैरव, पूर्वी, तोड़ी, हमीर, बिहाग, बिंद्राबनी (२ पद), देशकार, रामकली (२ पद), मालश्री, शुक्ल बिलावल, नट बिलावल, नायकी कान्हड़ा, मेघ मल्लार, गौड़ एवं खट (दो पद)।

सूलताल के पदों के राग—भैरव, पूर्वी, बिंद्राबनी, ललित एवं औडव देवगिरि।

तीन तुक वाले पद दो झपताल में, दो चौताल में और एक धमार में हैं। इनके राग इस प्रकार हैं।

झपताल के पदों के राग—बागेश्री एवं बिंद्राबनी।

चौताल के पदों के राग—अड़ाना एवं जंगला।

धमार के पद का राग—पञ्चम।

धमार, राग पञ्चम, इस पर संपादक ने 'अपूर्ण' लिखा है।

कभी-कभी ऐसा देखा गया है कि दो तुक वाले पद में दूसरी तुक में ही छाप आ गई है। उदाहरण के लिए राग बागेश्री में चौताल में 'पूज रे गनेस को' से शुरू होने वाले पद में केवल स्थायी-अन्तरा है और अन्तरे में बक्शू (?) की छाप है और साथ ही तानसेन का नाम भी लिया है—

'कहत नायक बकसूर (?) सुनो मियाँ तानसेन सुर नर धु(मु)नी'

बक्शू और तानसेन का नाम एक साथ मिलना इतिहास की दृष्टि से चिन्त्य है।

सामान्य रूप से यह समझा जा सकता है कि सभी ध्रुपद के पदों का मूल रूप चार खण्डों या तुकों में ही रहा होगा। किन्तु इतनी बड़ी संख्या में दो तुक वाले पदों का मिलना विचारणीय है। मौखिक परम्परा में विस्मृति को इसका कारण समझा जा सकता है। तुलना के लिए यह तथ्य रोचक होगा कि 'सहस रस' में संङ्कलित एक हजार ध्रुपदों में से १६५ में दो तुक हैं और २१ में तीन, शेष सभी में चार हैं। इसका अर्थ यह हुआ कि विस्मृति के कारण वहाँ भी लोप हुआ है, किन्तु बहुत कम मात्रा में। सहसरस में कहीं-कहीं, केवल चार बार, पाँच तुक भी मिले हैं। किन्तु इसे लिपिकार के प्रमाद के जिम्मे डाला जा सकता है। एक रोचक तथ्य यह भी है कि कुछ रचनाकारों के जितने भी पद इस संग्रह में हैं, वे सभी चार तुकों

के हैं, जैसे कि चिन्तामणि मिश्र। इससे यह समझा जा सकता है कि वे पद अधिक प्रचार में रहे होंगे और इसलिए विस्मृति का प्रभाव उन पर नहीं पड़ा होगा।

उपसंहार

यहाँ जो विश्लेषण दिया गया है, उससे एक ओर तो तालों के वैचित्र्य का क्रमशः लोप सामने आता है और दूसरी ओर पदों के खण्डों का लोप भी दिखाई देता है। जितनी-सी छाप उपलब्ध हैं, उनको लेकर अन्य संग्रहों के साथ तुलनात्मक अध्ययन अपेक्षित है। भावी अनुसंधान के लिए यहाँ भूमिका मात्र प्रस्तुत हो पाई है।

AN ANALYSIS OF THE DHRUPAD TEXTS COMPILED IN KRAMIK-PUSTAK-MALIKA

DEEPTI SINGHA

Editor's Summary

This article presents an analysis of the texts of dhrupad and dhamār compiled in the *Kramik-Pustak-Malika* of V. N. Bhatkhande, from the point of view of rāga, tāla, language and thought-content. The texts composed by devotees forming part of the temple tradition have also been identified separately in order to throw some light on the interaction between the compositions forming part of the tradition related to the courts on the one hand and temples on the other.

The above analysis has been presented in the form of a table giving the total number of compositions in dhrupad and dhamār in each rāga, the number of compositions in chautāl and dhamār and other tālas as well as the language in which they are composed. The following observations on this table are of interest and value :—

(1) The biggest number of compositions is found in rāga Bhairav and Bindrabani-Sarang. Bhairav is known as 'ādi-rāga' since the 16th century, but the availability of equal number of compositions in Bindrabani-Sarang is interesting.

(2) The number of dhrupad compositions overwhelms those in dhamār.

(3) Apart from chautāl only three tālas are mainly used in dhrupad, viz. sūlatāla, jhaptāla and tivrā. Brahmatāla occurs only three times, shikhar-tāla occurs only once and mattatāla also only once. The name of āditāla appears on three compositions, but its form is identical with teentala. The mention of this name indicates that there might have been some musicians at the time of the compilation of these compositions, who had a preference for the name 'āditāla'. The paucity of compositions in tālas other than chautāl raises a question. *Sangīta Kalādhar* published from Bhavnagar in 1901 contains compositions in twenty-five tālas other than chautāl. The compilation of the material for *Kramik-Pustak-Malika* must have begun not long after that, but what is the reason for the lack of variety in tālas ? The preference of the compiler or the paucity of the tālas available with his informers ?

(4) Braj-bhasha is the dominating language. Other languages are Bhojpuri, Avadhi, Bundelkhandi, Punjabi, Urdu, Rajasthani, Khari-boli, and tatsam (Sanskrit-dominant language). Dhamār compositions are almost invariably couched in Braj-bhasha, the exceptions are very few.

By and large, the literary merit of dhrupad texts is greater than that of dhamār. This is only a general observation, even in dhamār there are some compositions of considerable literary merit. The composers from the temple tradition that have found place in this compilation are not many. Some names are Chaturbhujadas, Parmanandadas, Tulsidas, Jankidas, etc.

The names of composers can be ascertained only from their signatures which usually find place in the last section called 'ābhoga'. Since most of the dhrupad texts have been preserved in this collection only in two sections, there is no way to find out the names of respective composers. With regard to the number of sections in the songs preserved, the following observations are interesting :—

(1) Out of the total number of dhrupad-dhamār texts 537, 444 have only two sections, only 88 have four sections and 5 have three sections.

(2) Almost all dhamār compositions have only two sections, there are only 4 with four sections.

(3) As a general rule, dhamār compositions have two sections, but only 4 compositions with four sections each have been found in this collection.

Dhrupad compositions are normally comprised of four sections but the overwhelming number of compositions with only two sections found in this collection can be assigned to the loss of memory in oral tradition.

The present analysis provides some material for collation and further research.

ध्रुपद-गायन में कानपुर के समीपवर्ती ग्रामीण क्षेत्र की उपलब्धियाँ

रमाकान्त द्विवेदी

विश्व का कोई भी देश हो, उसके सामाजिक, राजनैतिक उथल-पुथल के साथ सांस्कृतिक विषयों में परिवर्तन आया है। लेकिन चाहे जितना परिवर्तन हो, संस्कृति की आत्मा मिटती नहीं है। यही क्रम हमारे भारतीय संगीत का रहा है। नागरिक समाज की अपेक्षा ग्रामीण समाज में परिवर्तन की गति बहुत ही मन्द होती है। नागरिक समाज परिवर्तन-शील होता है। विभिन्न नये-नये प्रभाव व पद्धतियाँ उसके जीवन की कला में परिवर्तन उत्पन्न करते रहते हैं। इसके विपरीत ग्रामीण समाज का ढाँचा और ढर्रा युगों तक लगभग एक–सा चलता रहता है। सभ्यता कृत्रिमता का दूसरा नाम है। सभ्य व्यक्ति अपनी असलियत को दूसरों से छिपाने का प्रयत्न करता है। उसकी कथनी और करनी में भिन्नता होती है। इसी कारण उसकी कला में कृत्रिमता आ जाती है। परन्तु ग्रामीण जनसमाज सभ्यता के दूषित प्रभाव से मुक्त रहने के कारण अपनी अभिव्यक्ति के प्रति पूरा ईमानदार, अतः स्वाभाविक बना रहता है। ग्रामीण कलाकार अपनी कला में आडम्बर का सहारा नहीं लेता, न ही भावों या विचारों को तोड़-मरोड़ कर प्रस्तुत करता है, क्योंकि ये दोनों ही कार्य उसकी क्षमता और स्वभाव से परे होते हैं। ग्रामीण कलाकार मौखिक रूप से सीखता है। और मौखिक रूप से अभिव्यक्ति भी करता है। अर्थात् उसने जो परम्परा से मौखिक रूप में सीखा है, उसे ही प्रस्तुत करता है।

आज भारत को स्वतन्त्रता मिले करीब ४५ वर्ष हो गये। लेकिन नगर और गाँव का भेद कला के सम्बन्ध में न मिट पाया। इस विषय पर ध्यान दिलाना लेखक का कर्त्तव्य है। विभिन्न योजनाएँ बनीं और इन योजनाओं से सांस्कृतिक संस्थाओं को जन्म मिला।

हम सभी जानते हैं कि भारत सरकार सांस्कृतिक संस्थाओं के माध्यम से, प्राचीन गायन विधायें, जो लोप होती जा रही हैं, उन्हें पुनः प्रचार में लाने का प्रयास कर रही है। उदाहणार्थ ध्रुपद, धमार, लोकगीत गायन-विधायें आदि। अन्य गायन-विधाओं में ध्रुपद को प्राचीन माना गया है। यह कहने में मुझे किंचित् मात्र संकोच नहीं है कि यह प्रचार-प्रसार नगरों तक ही सीमित है। आज भारत की कुल जनसंख्या का केवल २०% प्रतिशत भाग नगरों में रहता है। और ८०% प्रतिशत भाग ग्रामीण क्षेत्रों में रहता है।

ग्रामीण अंचलों में आज भी प्राचीन गायन ध्रुपद विद्या अपने अपरिवर्तित रूप में विद्यमान है। लेकिन भारत सरकार की इन सांस्कृतिक संस्थाओं ने ग्रामीण कलाकारों पर कोई ध्यान नहीं दिया। उसका परिणाम यह हुआ कि ग्रामीण कलाकारों का व्यक्तित्व सिमट कर रह गया और आगे आने वाली पीढ़ी का रुझान समाप्त-सा हो गया। ग्रामीण कलाकारों का पतन तो उसी समय से होने लगा, जबसे जमींदारी-रजवाड़े समाप्त हो गये। क्योंकि जमींदार-राजा-महाराजा अपने बनवाये हुये मंदिरों में समय-समय पर छोटी-छोटी संगीत गोष्ठियाँ करते रहते थे, जिससे इन कलाकारों को ध्रुपद गायन का अवसर मिलता था। तथा कुछ पारितोषिक रूप में धन प्राप्त हो जाता था, जिससे वे अपनी जीविका के निर्वाह में कुछ सुविधा पाते थे।

आज भी ग्रामीण संगीतज्ञ इतना भोला-भाला है, कि वह यह नहीं जानता कि कला को जीवित रखने के लिये भारत सरकार ने कलाकारों को क्या-क्या सुविधायें दे रखी हैं। आज आवश्यकता है, ग्रामीण अंचलों से कलाकारों को खोज कर उनको उचित सम्मान एवं आर्थिक रूप से सरकार द्वारा मदद प्रदान करने की, जिससे की ग्रामीण क्षेत्रों में ध्रुपद जैसी अन्य संगीत की परम्परायें जो छिपी हुयी हैं, उनको पुनः सामने लाया जाये। हाँलाकि समय के साथ-साथ अब बुजुर्ग कलाकार इस संसार से विदाई ले चुके हैं, लेकिन अपनी गायन-परम्परा संस्कार रूप में वे नवयुवकों को सौंप गये हैं। मुझे कुछ ग्रामीण क्षेत्रों में सर्वेक्षण के समय एक आशा की झलक मिली है। वैसे तो जो लोग थोड़ा भी पढ़-लिख गये हैं, वे अधिकतर नगरों की तरफ पलायन कर गये हैं।

मेरे जीवन का अधिकतर समय इसी संगीत के माहौल में ग्राम्य अंचल में ही बीता, और इन्हीं कलाकारों के बीच में रहने का अवसर मिला। इन कलाकारों का ध्रुपद-गायन बनावटीपन से दूर, शुद्ध प्रबन्ध गायन शैली का था। उसे संगृहीत करने का भी अवसर मिला। इन्हीं कलाकारों के जीवन-परिचय के साथ इनके द्वारा गाई हुई बन्दिशों को यहाँ प्रस्तुत कर रहा हूँ।

कानपुर जनपद के अन्तर्गत एक गाँव 'कहिंजरी' बेला-विधूना रोड पर, कानपुर नगर से करीब ६० कि० मीटर पर बसा है। इस गाँव के एक जमींदार सेठ लक्ष्मी नारायण थे, जो कि स्वयं संगीत के पारखी एवं गायक थे। इनके पिता सेठ रामनरायण ने भगवान् वामन का एक मन्दिर बनवाया था जो कि उस समय के ग्रामीण क्षेत्र का ही नहीं, बल्कि उत्तर प्रदेश के अनेक नगरों के लिये भी शिल्प कला का जीता-जागता प्रतीक रहा है। इस मंदिर में वामन द्वादशी का पर्व धूमधाम से मनाया जाता रहा है। इस अवसर पर तीन दिन रात्रि-दिन लगातार संगीत कार्यक्रम चलता रहता था, जिसमें ध्रुपद धमार गायन प्रमुख रहता था। प्रत्येक दिन सम्मेलन का प्रारम्भ ग्रामीण कलाकारों के ध्रुपद गायन से होता था, जिससे ग्रामीण कलाकारों को प्रोत्साहन मिलता था। इस संगीत-सम्मेलन में भारत के

विभिन्न प्रान्तों एवं जनपदों के ध्रुपद-गायक, मृदंग-वादक एवं कत्थक नृत्यकार आते थे। ग्रामीण क्षेत्रीय प्रमुख कलाकारों के नाम इस प्रकार से हैं।

१.	पं० रघुनाथ प्रसाद द्विवेदी	(ध्रुपद गायक)
२.	पं० देवीप्रसाद दीक्षित	(,, ,,)
३.	पं० वेणीमाधव दूबे	(,, ,,)
४.	पं० लक्ष्मीनारायण तिवारी	(,, ,,)
५.	पं० हरेकृष्ण मिश्र	(,, ,,)
६.	सेठ चुन्नीलाल गुप्त	(,, ,,)
७.	सेठ लक्ष्मीनारायण गुप्त	(,, ,,)
८.	पं० रामकृष्ण द्विवेदी	(,, ,,)
९.	पं० गंगा प्रसाद	(,, ,,)
१०.	पं० जगमोहन लालजी शुक्ल	(मृदंग वादक)

विभिन्न प्रान्तों के कलाकारों के नाम इस प्रकार से हैं, जो कि प्रत्येक वर्ष इस संगीत सम्मेलन में भाग लेते थे।

१.	पं० काशीनाथ कलकत्ते वाले (गायक)	(कलकत्ता)
२.	पं० भीष्म देव वेदी (गायक)	(बम्बई)
३.	पं० कुण्डल गुरु (गायक)	(ग्वालियर)
४.	उ० नजीर-मानखाँ (गायक)	(कीड़ा-जहानाबाद)
५.	पं० मोहन लाल कथक (नृत्यकार)	(लखनऊ)
६.	पं० गंगा प्रसाद जी पाठक (गायक)	(भेलसा)
७.	श्री रामलखन दास (पखावजी)	(अयोध्या)
८.	श्री झण्डो राम (पखावजी)	(उरई)
९.	श्री अयोध्या प्रसाद (पखावजी)	(रामपुर)
१०.	पं० राधेलाल शर्मा (तबला)	(कानपुर)
११.	पं० रामसेवक तिवारी (गायक)	(पटना)
१२.	श्री हनुमान प्रसाद (गायक)	(सिरसागंज)
१३.	श्री कल्लू उस्ताद (तबला)	(इटावा)
१४.	श्री वफ़ाती (ढोलक)	(झाँसी)
१५.	श्री ज्ञानी राम भीष्म (तबला)	(कानपुर)

उपर्युक्त कलाकारों को सुनने के लिये ग्रामीण जनता महीनों से लालायित रहती थी। ग्रामीण श्रोताओं को सुनने की रुचि को देखकर बाहरी कलाकार

जी-भरकर गाता था। उसको अपने गाने में आनन्द आता था। वह थकता नहीं था। मुझे याद है कि एक बार विद्वान् कलाकार पं० भीष्म देव बेदी ने ग्रामीण श्रोताओं की, गायन को लगातार बैठकर सुनने की, रुचि को देखकर यहाँ तक कह दिया था कि "हिन्दुस्तान में यही एक संगीत सम्मेलन है, जहाँ गाना सुना नहीं जाता, बल्कि खाया जाता है।" कलाकार गाते-गाते थक जाये लेकिन श्रोता की गाना सुनने की लालसा बनी रहती थी। जब भी किसी गायक ने ध्रुपद-गायन प्रारम्भ किया कि श्रोताओं ने हाथ से चार-ताल देना प्रारम्भ कर दिया और विशेषता यह थी कि सुनने-वालों की संख्या में से करीब तीस प्रतिशत श्रोता ताली देना प्रारम्भ कर देते थे। साथ-साथ उचित स्थान पर सिर हिलाकर दाद भी देते थे।

इस ग्रामीण क्षेत्र में ध्रुपद गायन का बीजारोपण एक महात्मा पं० ज्वाला प्रसाद जी ने किया था उनका 'धणुष यज्ञ मण्डल' था। वे ग्रामीण क्षेत्रों में रामलीला प्रस्तुत करते और इसके बीच में ध्रुपद विद्या पर आधारित प्रबन्ध प्रस्तुत करते तथा दिन में ध्रुपद गाकर जनता में ध्रुपद गायन की रुचि पैदा करते। इसी बीच अयोध्या के बाबा रामदास आ गये। उन्होंने मृदंग का वादन प्रस्तुत कर वहाँ के लोगों का मन मोह लिया तथा कुछ नवयुवक उनके मृदंग-वादन के शिष्य भी बन गये। उन्हीं वर्षों में ग्रामीण क्षेत्र के सिद्ध ध्रुपद गायक पं० पुन्नू पाण्डे थे, जो कि बाद में कानपुर नगर में रहने लगे। उन्होंने कुछ युवक कलाकारों को प्रोत्साहित ही नहीं किया, बल्कि शिष्य भी बनाया। उनमें पं० रघुनाथ प्रसाद जी द्विवेदी ने कानपुर जनपद में ही नहीं, बल्कि पूरे उत्तर प्रदेश में ध्रुपद-धमार गायक के रूप में ख्याति प्राप्त की तथा आकाशवाणी लखनऊ से दो दशक तक ध्रुपद-धमार के कार्यक्रम प्रस्तुत करते रहे। इसी प्रकार इसी ग्राम के पं० जगमोहन लाल जी शुक्ल पखावज के कार्यक्रम आकाशवाणी लखनऊ में देते रहे।

ग्रामीण क्षेत्र के कुछ गायक कलाकारों का परिचय इस प्रकार से है :—

ध्रुपदाचार्य पं० रघुनाथ प्रसाद जी द्विवेदी—

आप का जन्म कानपुर जनपद के गाँव कपरहट में १९०१ में हुआ था। आपकी शैक्षिक योग्यता संस्कृत पाठशाला तक ही सीमित रही। संस्कृत में मध्यमा उत्तीर्ण करने के पश्चात् घर में ही रहने लगे। कुछ समय पश्चात् 'रामलीला' में राम का अभिनय करने लगे। वहीं से इनकी संगीत में रुचि पैदा हो गयी, घर में संगीत का वातावरण न होने से इनको बिल्कुल प्रोत्साहन नहीं मिला, लेकिन लगन के पक्के होने के कारण प्रदेश के अच्छे गायकों में गिनती होने लगी। ये पखावज के भी अच्छे वादक थे। संगीत की रुचि के साथ-साथ पहलवानी का भी शौक था। कानपुर जनपद में पहलवानी में नाम था। सवा छ: फीट लम्बे, ठोस शरीर वाला व्यक्ति जिस समय मंच पर गाने बैठता तो लोग उनके शरीर को देखकर प्रभावित हुए बिना नहीं रहते थे। मंच गायन के समय अधिकतर दो पखावज-वादकों से संगत

कराते थे। इनके ध्रुपद गायन में विशेषता थी, प्रबन्ध की शुद्धता तथा लय बांट की कुशलता, राग का आलाप नोम् तोम् में संक्षेप में करते थे।

पं० देवी प्रसाद दीक्षित—

आप का जन्म कानपुर जनपद के कहिंजरी ग्राम में हुआ। आप केवल दो दर्जा पास थे। घर में खेती थी, इसलिए खेती करते थे। आपकी आवाज इतनी बुलन्द थी कि 'माइक' की आवश्यकता नहीं थी। ध्रुपद गायन शैली के साथ छोटे ख्याल भी गाते थे। आप कभी ऐसी अनूठी वन्दिशें गाते थे, कि पखावज बजाने वाले को सम्भल कर बजाना पड़ता था। इनके गायन का टेप लेखक के पास है।

पं० वेणी माधव दुबे—

इनकी आवाज़ में वे गुण थे, जो एक महिला की आवाज़ में होते हैं। आप पढ़े-लिखे बिल्कुल नहीं थे। इनकी महीन आवाज सुनने के लिये लोग लालायित रहते थे। ध्रुपद गायन के साथ-साथ ललनपिया की ठुमरियाँ भी गाते थे। आल्हा की धुन में इनका शंकर ब्याह प्रसिद्ध था, जिसको जनसाधारण बहुत पसंद करता था। इनके गायन का टेप लेखक के पास है।

पं० लक्ष्मी नारायण तिवारी (उर्फ़ पुन्नी तिवारी)

आप उस समय के मिडिल पास थे। आपका नाम पूरे उत्तर प्रदेश में धनुषयज्ञ के समय रामायण पाठ में प्रसिद्ध था। आपकी आवाज इतनी तेज और सुरीली थी कि एक मील तक प्रातःकाल रामायण की धुन सुनाई देती थी। आप ध्रुपद-धमार के भी अच्छे गायक थे।

पंडित हरेकृष्ण मिश्र

आपका जन्म भी इसी कहिंजरी गाँव में सन् १८८० के लगभग हुआ था। आप संस्कृत भाषा के आचार्य थे और ऋषि वेष में रहते थे। मंच पर जिस समय बैठते थे तो इनका व्यक्तित्व देखने लायक था। आपका नाम भागवत पाठ में प्रसिद्ध था तथा ध्रुपद गायन के समय लोग भूल जाते थे कि ये अन्य विषय के ज्ञाता हैं। आपका स्वर्गवास १९८५ में हुआ।

सेठ चुन्नीलाल गुप्त

आप एक अच्छे व्यापारी थे। व्यापारी होने साथ-साथ ध्रुपद गायक तथा पखावज-वादक थे। आप हनूमान् के उपासक थे। इसी कारण कहिंजरी ग्राम में एक भव्य हनूमान् मन्दिर बनवाकर साल में बुढ़वा मंगल को एक संगीत सम्मेलन का आयोजन करते थे। इस सम्मेलन में दूर-दूर से गायक एवं वादक कलाकार आते थे। इन्होंने बिठूर तीर्थ स्थल में भो आश्रम बनवाया। वहाँ भी संगीत गोष्ठी का आयोजन करते थे।

सेठ लक्ष्मीनारायण गुप्त

इन्हीं के कारण कहिंजरी क्षेत्र में ध्रुपद गायन परम्परा का प्रचार-प्रसार हुआ। आपने भी अन्य कलाकारों की भाँति ध्रुपद गायन की शिक्षा पण्डित ज्वाला प्रसाद से ली। संगीत सम्मेलन के समय आप प्रत्येक कलाकार का गायन सुनते थे। तीन-रोज के लगातार कार्यक्रम में केवल सुबह एक घण्टा और शाम एक घण्टा उठते थे। इन तीन रोज में एक दिन स्वयं अपना कार्यक्रम देते थे।

पं० रामकृष्ण द्विवेदी

आप छोटी-छोटी चीजें बड़े अच्छे ढंग से गाते थे। बाकी हारमोनियम एवं तबले की संगत करते थे। भजन बहुत अच्छे ढंग से गाते थे। इस समय आप ८० वर्ष की उम्र के हैं।

पं० गंगा प्रसाद जी

आप धार्मिक भजन शैली बहुत अच्छी तरह से गाते हैं। आपके पास कुछ ध्रुपद व झपताल आदि की बन्दिशें हैं। आप रामायण के कथा-वाचक हैं। आपने 'मानस मंच' नाम की संस्था की स्थापना की है। इस संस्था के वार्षिक सम्मेलन में अन्य धार्मिक अनुष्ठानों के साथ-साथ संगीत सम्मेलन भी होता है।

पं० जगमोहनलाल जी शुक्ल

आपका जन्म कहिंजरी ग्राम में हुआ। आप पखावज के प्रसिद्ध वादक रहे। आपने करीब १५ वर्ष आकाशवाणी लखनऊ से कार्यक्रम दिये। स्व० डा० लालमणि मिश्र इनकी भूरि-भूरि प्रशंसा करते थे। मिश्रजी के ही कहने पर अ० भा० गा० महाविद्यालय मंडल की संगीत विशारद परीक्षा प्रथम श्रेणी और शायद प्रथम स्थान पाकर उत्तीर्ण की थी। रामायण वाँचने में आपका यश पूरे देश में था। आपका व्यक्तित्व अनोखा था। मृदुभाषी इतने थे कि जो एक बार मिलता, इनका हो जाता था। आपका देहान्त १९७० में केवल ४२ वर्ष की अल्प आयु में हो गया।

उपर्युक्त कलाकारों से संग्रह की गई ध्रुपद-धमार-सूल-ब्रह्म-मत्त-शिखर आदि तालों की बन्दिशों के साथ-साथ कुछ अनूठी बन्दिशें जो ख्याल शैली में हैं, उन्हें भी यहाँ दे रहा हूँ। मैंने जैसा सुना और किसी समय लिखा, उसे ही लेखनी द्वारा प्रस्तुत कर रहा हूँ। इन बन्दिशों में जहाँ शब्दों में त्रुटि हो अथवा अनर्थक शब्द हों, उनको पाठक सुधार सकते हैं, यदि उन्होंने वे बन्दिशें सुनी या सीखी हों।

बन्दिशों की स्वर-लिपि नहीं दी है। उसका कारण है कि उनके गाने वाले, एक-दो को छोड़ कर सभी स्वर्गवासी हो गये है, इसलिए ताल-लिपि ही दे सका हूँ। फिर भी कुछ बन्दिशों की स्वर-लिपियाँ लेखक के पास हैं।

अधिकतर बन्दिशें ऐसी हैं जो अब सुनाई नहीं देती हैं और शायद न ही किन्हीं ग्रन्थों में हैं।

एक छोटे से कस्बे के सर्वेक्षण से मुझे इस बात की आशा बँधो है कि इसी प्रकार से यदि ग्रामीण क्षेत्रों में जाकर कार्य किया जाय तो संगीत क्षेत्र के लिए अच्छी उपलब्धि हो सकती है।

(१) राग मालकौंस-ध्रुपद-(चार ताल)

स्थायी :— जीत को री डंका बाजो, राजा रामचन्द्र जी को।
देवगन विमान में, धुकार दुंदभी मची ॥

अन्तरा :— जय जय जय त्रिभुवन पति, सीता श्री जगत मात।
'रामदास' सुर नर मुनि, जय जय जय उच्चारी ॥

स्थायी :—	जी ऽ	त को	ऽ री	डं ऽ	का बा	ऽ जो
	×	०	२	०	३	४
	रा ऽ	जा रा	ऽ म	चं ऽ	द्र जी	ऽ को
	×	०	२	०	३	४
	दे ऽ	व ग	न वि	मा ऽ	न में	ऽ ऽ
	×	०	२	०	३	४
	धु का	ऽ र	दुं ऽ	द भी	ऽ म	ची ऽ
	×	०	२	०	३	४
अन्तरा :—	ज य	ज य	ज य	त्रि भु	व न	प ति
	×	०	२	०	३	४
	सी ऽ	ता ऽ	श्री ऽ	ज ग	त मा	ऽ त
	×	०	२	०	३	४
	रा ऽ	म दा	ऽ स	सु र	न र	मु नि
	×	०	२	०	३	४

ज य	ज य	ज य	उ ऽ	च्चा ऽ	री ऽ
×	०	२	०	३	४

(२) **राग मालकौंस-त्रिवट (तीन ताल)**

स्थायी :—किड़ नग तिर किट तक धुम किट घ्राड़ तक धाति धा, धा
किड़ नग तिरकिट तक धा किट धा किट धा धा किट क्रधा
किट धा दिंता धा दिंता क्रधा दिंता, तिरकिट तक ता तिटकत्
गद गिन धा तिटकत् गद गिन धा तिटकत् गद गिन धा ।३।

अन्तरा :—किण नग तिरकिट तक घुमकिट थूं थूं तिरकिट ताकिट ताकिट
धा नन नन नन किट ता नन नन नन, कत् घे घेत् घेंघे धा ।३।

स्थायी—

१ २ ३ ४	५ ६, किड नग	तिर किट तक धुम	किट घ्रा ऽड़ तक
×	२	०	३
धा ऽ ति धा	ऽ धा, किड़ नग	तिरकिट तक धा	किट धा किट धा
धा किट क्रधा किट	धा दिं ता धा	दिं ता क्रधा दिं	ता तिर किट तक
ता तिट कत् गद	गिन धा तिट कत्	गद गिन धा तिट	कत् गद गिन धा,
तिर किट तक ता	तिट कत् गद गिन	धा तिट कत् गद	गिन धा तिट कत्
गद गिन धा तिर	किट तक ता तिट	कत् गद गिन धा	तिट कत् गद गिन
धा तिट कत् गद	गिन धा,		

अन्तरा—

	किड़ नग	तिर किट तक धुम	किट थूं थूं तिर
किट ता किट ता	किट धा नन नन	नन किट ता नन	नन नन कत् घे
घे ऽत् घे घे	धा ऽ कत् घे	घे ऽत घे घे	धा ऽ कत् घे
घे ऽत् घे घे	धा ऽ		

(३) राग मियाँ मल्हार-ध्रुपद-(चार ताल)

स्थायी :— पावस दल साज गाज, शीतल पवन वाहन वाज।
श्याम श्याम झुम मृदंग, गगन घटा अति प्रचण्ड॥

अन्तरा :— दम्पति प्रिय पावस ऋतु, प्रीतम प्रिय भेंट हेतु।
बदर भ्रमत चहूँ ओर, प्रगट छिपत मारतण्ड॥

स्थायी :—	पा ऽ	व स	द ल	सा ऽ	ज गा	ऽ ज
	×	०	२	०	३	४
	शी त	ल प	व न	वा ह	न वा	ऽ ज
	×	०	२	०	३	४
	श्या ऽ	म श्या	ऽ म	झु म	मृ दं	ऽ ग
	×	●	२	०	३	४
	ग ग	न घ	टा ऽ	अ ति	प्र चं	ऽ ड
	×	०	२	०	३	४
अन्तरा :—	द ऽ	म्प ति	प्रि य	पा ऽ	व स	रि तु
	×	०	२	०	३	४
	प्री ऽ	त म	प्रि य	भें ऽ	ट हे	ऽ तु
	×	०	२	०	३	४
	ब द	र भ्र	म त	च हूँ	ऽ ओ	ऽ र
	×	०	२	०	३	४
	प्र ग	ट छि	प त	मा ऽ	र तं	ऽ ड
	×	०	२	०	३	४

(४) राग दरबारी कान्हड़ा ध्रुपद (चारताल)

स्थायी— बाल तेरे भाल पर, सुहाग सोहे लालजीको
और कौन तिया हो जाकी, तेरी ऐसी पटतर।

अन्तरा— चतुर सखी बार बार, गुजरी मनावे तोहे
ऐसो श्याम तेरे बस, क्यों न होत हरी हर॥

स्थायी—	बा ऽ	ल ते	ऽ रे	भा ऽ	ल प	र, सु
	×	०	२	०	३	४
	हा ऽ	ग सो	ऽ हे	ला ऽ	ल जी	को ऽ
	×	०	२	०	३	४
	औ ऽ	र कौ	ऽ न	ति या	हो जा	ऽ की
	×	०	२	०	३	४
	ते ऽ	री ऽ	ऐ ऽ	सी प	ट त	ऽ र
	×	०	२	०	३	४
अन्तरा—	च तु	र स	खी ऽ	बा ऽ	र बा	ऽ र
	×	०	२	०	३	४
	गु ज	री ऽ	म ना	ऽ वे	तो ऽ	हे ऽ
	×	०	२	०	३	४
	ऐ ऽ	सो श्या	ऽ म	ते ऽ	रे ब	ऽ स
	×	०	२	०	३	४
	क्यों ऽ	न हो	ऽ त	ह री	ऽ ह	ऽ र
	×	०	२	०	३	४

(५) राग यमन ध्रुपद-(चारताल)

स्थायी :—एक हाथ चक्र राजे, दूसरे गदा विराजे
तीजे चौथे शंख पद्म, वनमाला स्वामी की जय जय जय।

अन्तरा :—कटि में सोहे पीत बसन, शीश पर किरीट सोहे
सूर्य को गुमान हरत, कुण्डल झलकत, तिलक भाल
छबि वाला स्वामी की जय जय जय॥

स्थायी—	ए ऽ	क हा	ऽ थ	च ऽ	क्र रा	ऽ जे
	×	०	२	०	३	४
	दू ऽ	स रे	ऽ ग	दा ऽ	वि रा	ऽ जे
	×	०	२	०	३	४
	ती ऽ	जे चौ	ऽ थे	शं ऽ	ख प	ऽ द्म
	×	०	२	०	३	४
	वन मा	ला स्वा	मी की	ज य	ज य	ज य
	×	०	२	०	३	४
अन्तरा—	क टि	में सो	ऽ हे	पी ऽ	त ब	स न
	×	०	२	०	३	४
	शी ऽ	श प	र कि	री ऽ	ट सो	ऽ हे
	×	०	२	०	३	४
	सू ऽ	र्य को	ऽ गु	मा ऽ	न ह	र त
	×	०	२	०	३	४
	कुं ड	ल झ	ल क	त ति	ल क	भा ल
	×	०	२	०	३	४
	छ बि	बा ला	स्वा मी	की जै	ऽ जै	ऽ जै
	×	०	२	०	३	४

(६) राग हिण्डोल-ध्रुपद (सूलताल)

स्थायी :— *मंता गयन्ती, जकरसी (जरकसी) अम्बावारी (अम्बारी,
तापे सवारी महाराज, रघुनाथ जी की।

अन्तरा :— संग लियो धीर वीर, पहरे विभूषण चीर।
मानो फूली बेला चमेली, शोभा सुख साज की ॥

स्थायी :—	मं ऽ	ता ऽ	ग यं	ऽ ती	ऽ ऽ
	०	×	०	२	३
	ज क	र सी	अ ऽ	म्बा वा	ऽ री
	०	×	०	२	३
	ता ऽ	पे ऽ	स वा	ऽ री	म हा
	०	×	०	२	३
	रा ऽ	ज र	घु ना	ऽ थ	जी की
	०	×	०	२	३
अन्तरा :—	सं ग	लि यो	धी ऽ	र वी	ऽ र
	×	०	२	३	०
	प ह	रे वि	भू ष	ण ची	ऽ र
	×	०	२	३	०
	मा नो	फू ली	बे ला	ऽ च	मे ली
	×	०	२	३	०
	शो भा	सु ख	सा ऽ	ज की	मं ऽ
	×	०	२	३	०

* मत्त यानी मदमाती गयन्दी यानी हथिनी। (सम्पा०)

(७) राग शंकरा-ध्रुपद-(सूलताल)

स्थायी— चन्द्र बदन मृग नैनी, लोचन मदमाती
चाल चलत अपने, जोबन के गर्वं ।

अन्तरा— चन्द्र बदन हिजकत, कपोल झिझकत
चलत चाल चन्द्रभाल लाट सी है ता पर
वास सवं खवं ॥

स्थायी—	च ऽ	न्द्र व	द न	मृ ग	ऽ नै
	×	०	२	३	०
	ऽ नी	लो ऽ	च न	म द	ऽ मा
	×	०	२	३	०
	ऽ ती	चा ऽ	ल च	ल त	अ प
	×	०	२	३	०
	ने ऽ	जो ऽ	ब न	के ग	ऽ वं
	×	०	२	३	०
अन्तरा—	च ऽ	न्द्र व	द न	हि ज	क त
	×	०	२	३	०
	क पो	ऽ ल	झि झ	क त	च ल
	×	०	२	३	०
	त चा	ऽ ल	च ऽ	न्द्र भा	ऽ ल
	×	०	२	३	०
	ला ऽ	ट सी	ऽ है	ता ऽ	प र
	×	०	२	३	०
	वा ऽ	स ऽ	स ऽ	वं ख	ऽ वं
	×	०	२	३	०

(८) राग भीमपलासी-ध्रुपद-(शिखरताल)

स्थायी :— कान्ह कुँवर मुरली अधर अधर धर।
पनघट पर मधुर मधुर करत सुर॥

अन्तरा :— अति मनोहर ताल शिखर करे चतुर।
कुतूहल भर प्रेम नगर जुबति नर॥

स्थायी :—

का ऽ न्ह कुँ व र	मु र ली अ	ध र	अ ध	र ध र
×	०	२	३	४
प न घ ट प र	म धु र म	धु र	क र	त सु र
×	०	२	३	४

अन्तरा :—

अ ति म नो ह र	ता ऽ ल शि	ख र	क रे	च तु र
×	०	२	३	४
कु तु ह ल भ र	प्रे ऽ म न	ग र	जु ब	ति न र
×	०	२	३	४

(९) ध्रुपद (ब्रह्मताल)

स्थायी :— श्याम अति सुन्दर मुरली मनोहर
गोबरधन धारन।

अन्तरा :— बिन्द्रावन बिहारी सुख के कारन
गोपी मन रंजन॥

स्थायी :—

श्या ऽ	ऽ म	अ ति	सु ऽ	न्द र	मु र	ली म	नो ऽ	ह र
×	०	२	३	०	४	५	६	०
गो ऽ	व र	ध न	धा ऽ	र न				
७	८	९	१०	०				

अन्तरा :—

बि ऽ	न्द्रा ऽ	ब न	बि हा	ऽ रि	सु ख	के ऽ	का ऽ	र न
×	०	२	३	०	४	५	६	०

गो ऽ	पी ऽ	म न	रं ऽ	ज न
७	८	९	१०	०

(१०) राग बागेश्वरी-तराना-त्रिताल

स्थायी :— ताना ना दिर दिर दानी त न त दानी
तो दी म् त न न न न ना दी म्त् न न न न
तुम दिर दिर तिल्लाना आली लूम
अ ल ल ल ल ल

अन्तरा :— ता ना वर्क जसमक जंसरे को पिया
पामीर सा साकिया सामान सागर कुंकि
वारा मीर सा

स्थायी :—

	ता ना	ना दिर दिर दा	नी तन त
		०	३
दा ऽ नी ऽ	ऽ ऽ, तो दी	ऽ म् त नत	न न ना दी
×	२	०	३
ऽ म् त न न	न न तुम दिर	दिर तिल ला ना	आ ली लू म
×	२	०	३
अ ल ल ल	ल ल,		
×	२		

अन्तरा :—

	ता ना	व ऽ र्क ऽ	ज स म क
		०	३

जं ऽ ऽ स	रें ऽ ऽ ऽ	को ऽ ऽ पि	या ऽ पा ऽ
×	२	०	३
मी ऽ ऽ र	सा ऽ ऽ ऽ	सा ऽ ऽ कि	या ऽ सा ऽ
×	२	०	३
मा ऽ ऽ न	सा ऽ ग र	कुं ऽ ऽ कि	वा ऽ रा ऽ
×	२	०	३
मी ऽ ऽ र	सा ऽ		
×	२		

[यहाँ और पद-संख्या १३ में जो तराना है, दोनों अन्तर में फ़ारसी (शायद सं० १३ में अरबी की भी) की पद रचना है। 'पार' अथवा सरगम से आरम्भ होने वाले प्रबन्धों में सार्थक पद-रचना रखने का नियम प्रबन्ध-परम्परा में था, जिसका निर्वाह आज भी कर्णाटक संगीत के तिल्लाना में होता है। सम्पा०]

(११) राग शंकरा-झपताल

स्थायी :— वारूँ री मृग-दृगन को तोरे नैनन पर
भौंहे पै कमान बान वारूँ पलकन पै।

अन्तरा :—शोभा देखि वेंदी भाल जुगनू हजार
वा दशन पै वारी जाऊँ

स्थायी :— वा ऽ रूँ

री ऽ	मृ ग दृ	ग न	कोऽ ऽऽ तो
×	२	०	३
रे नै	न न पऽ	ऽ र	भौं हे पै
×	२	०	३
ऽ क	मा ऽ न	वा न	वा ऽ रूँ
×	२	०	३

प ऽ	लऽ ऽ क	न पै	वा ऽ रूँ
×	२	०	३

अन्तरा :— शोभा

दे ऽ	खि वें दी	भा ऽ	ल, जु ग
×	२	०	३
नू ऽ	ह जा र	वा ऽ	द श न
×	२	०	३
पै ऽ	वा री जा	ऽ ऊँ	वा ऽ रू
×	२	०	३

[डागर-परम्परा में ठीक ऐसी ही बन्दिश इसी राग और ताल में गाई जाती है। केवल पाठ कुछ भिन्न है। यथा :—

वारूँ री मृग-दृगन को इन नैनन पर, भौंहे पे कमान बान वारूँ पलकन पै।

शोभा देत भाल बेंदी, जुगनू हजार बार, वा दसन पै बिजुरी सी (वारूँ)॥ मौखिक परम्परा में बन्दिशें कहाँ-से-कहाँ पहुँच जाती हैं, इसका यह अच्छा उदाहरण है। सम्पा०]

(१२) राग दरबारी कान्हड़ा-धमार

स्थायी :— सो ढफ की धम धुकार धमार मची
बृज खेलत नवल किशोरी।

अन्तरा :— चन्दन चोबा कुमकुम केसर
'सदारंग' हो हो होरी॥

स्थायी :—

		सो	ढ फ ऽ	की ऽ ऽ ऽ
			२	३

धू ऽ ऽ म ऽ	ऽ धुऽ	काऽ ऽ ऽ	र ऽ ऽ ध
×	०	२	३

मा ऽ ऽ र ऽ	ऽ म	ची ऽ ऽ	बृ ऽ ज ऽ
×	०	२	३
खे ऽ ऽ ल ऽ	ऽ त	न व ऽ	ल ऽ ऽ किऽ
×	०	२	३
शो ऽ ऽ री ऽ	ऽ,		
×	०		

अन्तरा :—

च ऽ ऽ न्द ऽ	ऽ न	चो ऽ ऽ	बा ऽ ऽ ऽ
×	०	२	३
कु म ऽ कु ऽ	ऽऽऽ म	के ऽ ऽ	स ऽ ऽ र
×	०	२	३
स दा ऽ रं ऽ	ऽ ऽ	ग हो ऽ	हो ऽ ऽ ऽऽ
×	०	२	३
हो ऽ ऽ री ऽ	ऽ,		
×	०		

(१३) राग केदार-तराना-(एकताल)

स्थायी :—तदेरे न देर न देर न तनन
रे तन रे ताना रे नितरे तदानी दीम्

अन्तरा :—दिर दिर दीम्त न न त देर ना
आली लूम अला लल्ल ले दानी दीम्
त न न तदिर ना, धा तिरकिट तक
धुमकिट किड़नग धाती धा

स्थायी :— त

दे ऽर	न दे	ऽर न	दे ऽर	न त	न न
×	०	२	०	३	४
रे ऽ	त न	रे ऽ	ता ऽ	ना ऽ	रे ऽ
×	०	२	०	३	४
नि त	रे त	दा रे	दा नी	दी ऽ	म्, त
×	०	२	०	३	४

अन्तरा :—

दिर दिर	दी ऽमु	त न	न त	दे र	ना ऽ
×	०	२	०	३	४
आ ली	ल् ऽम	अ ला	ऽ ल	ल्ल ऽ	ले ऽ
×	०	२	०	३	४
धा तिर	किट तक	धुम किट	किड़ नग	धा ति	धा, त
×	०	२	०	३	४

(१४) राग जैजैवन्ती-ध्रुपद (चारताल)

स्थायी :— आज तो सखीरी देखे, राम चन्द्र छत्र धारे
गज की सवारी किये, चले जात बाट में ।

अन्तरा :— केते असवार सोहे, केते सोहे बर्कन्दाज
केते नकीब बोले, आनन्द के ठाठ में ॥

स्थायी :—

आ ऽ	ज तो	ऽ स	खीऽ ऽ	री दे	ऽ खे
×	०	२	०	३	४
रा ऽ	म च	ऽ न्द्र	छ ऽ	त्र धा	ऽ रे
×	०	२	०	३	४

ग ज	की ऽ	स बा	ऽ री	ऽ कि	ये ऽ
×	०	२	०	३	४
च ले	ऽ जा	ऽ त	बा ऽ	ट में	ऽ ऽ
×	०	२	०	३	४

अन्तरा :—

के ते	ऽ आ	ऽ स	वा ऽ	र सो	ऽ हे
×	०	२	०	३	४
के ते	ऽ सो	ऽ हे	व कँ	ऽऽ दा	ऽ ज
×	०	२	०	३	४
के ते	ऽ के	ऽ ते	न की	ब बो	ऽ ले
×	०	२	०	३	४
आ नं	ऽ द	के ऽ	ठा ऽ	ठ में	ऽ ऽ
×	०	२	०	३	४

[यह पद क्रमिक पुस्तक मालिका, भाग २ में राग खमाज में दिया गया है। सम्पा०]

(१५) ध्रुपद-सवारी ताल (१५ मात्रा)

स्थायी :—खेलत श्रीरंग मधुवन होरी
आवत गोकुल की सब नारी।

अन्तरा :—डारत केसर रंग पिचकारी
भींजत गोपिन अंग सब रंग रंग ॥

स्थायी :—

खे ऽल ऽत	श्री ऽ	रं ग	मधु	वन	हो ऽ	री ऽ
×	२	०	३	०	४	०

आ ऽव ऽत	गो ऽ	कुल	की ऽ	सब	ना ऽ	री ऽ
×	२	०	३	०	४	०

अन्तरा :—

डा ऽर त	के ऽ	स र	रं ग	पि च	का ऽ	री ऽ
×	२	०	३	०	४	०
भीं ऽज ऽत	गो ऽ	पि न	अं ग	स ब	रं ग	रं ग
×	२	०	३	०	४	०

(१६) राग काफी होली (ठुमरी) त्रिताल

स्थायी :—होली खेलन चलो आली री, बजत ढफ मृंदग धीरे धीरे
नगिन तकिट तक तक धुमकिट तक धाकिट तकिट तका
दित्ता तिट कत गद गिन धा

अन्तरा :—झोरिन अबीर कर कमलन पिचकारी
गावत बजावत हंसत सब दै दै तारी
नन्द दुलारा 'राम दास' का प्राण पियारा
बंसी वाला ओ काली री

स्थायी :— होली

खे ल न च	लो आ ऽ लि	री ऽ ऽ कुं	ज न, होली
०	३	×	२
खे ल न च	लो आ ऽ लि	री ऽ ऽ ब	ज त ढ फ
०	३	×	२
मृ दं ऽ ग	धी रे धी रे	नगि नत किट तक	तक धुम किट तक
०	३	×	२
धा किट तकि टत	का ऽ धि त्ता	तिट कत् गद गिन	धा ऽ, हो ली
०	३	×	२

अन्तरा :—

झो रि न अ	बी र क र	क म ल न	पि च का री
०	३	×	२
गा व त ब	जा व त हूँ	स त स ब	दै दै ता री
०	३	×	२
न न्दु ला रा	राम दा स का	प्राण पि या रा	ब न्सी वा ला
०	३	×	२
धूम म म चा वे	चाँ चर गा वे	वो का ऽ ला	री ऽ हो ली
०	३	×	२

(१७) राग देश- होली-(त्रिताल)

स्थायी :— होली खेलन चालो साँवरिया, संग ग्वाल बाल झोरी भरि गुलाल
रंग आदि (?), आसमानी, उंदी, बैजन्ती, बसन्ती,
धानी; काही, गुलाबी, केसरिया।

अन्तरा :— भरि पिचकारी मारी तक तक सुकुमारी
भीजे सारी, देवें तारी कर कपोल कुंकुम केसर
गावें नाचें दै दै फिरकेइया, ताता थेइया, ताता थेइया, ताता थेइया

स्थायी :— होली

खे ल न चा	ऽ लो साँऽ ऽऽ	व रि या ऽ	ऽऽ ऽऽ, सं ग
०	३	×	२
ग्वा ऽ ल बा	ऽ ल झो री	भ रि गु ला	ऽ ल, रं ग
०	२	×	२
आ दि, आ स	मा नी, उँ दी	बै ज न्ती, ब	स न्ती, धा नी
०	३	×	२

	का ही, गु ला	ऽ बी, केऽ ऽऽ	स रि या, ऽ	ऽऽ ऽऽ, हो ली
	०	३	×	२
अन्तरा :—	भ रि पि च	का री मा री	त क त क	सु कु मा रो
	०	३	×	२
	भी जे सा री	दे वें ता ली	क र क पो	ऽ ल कुं कु
	०	३	×	२
	म के ऽ स	र ऽ ऽ ऽ	गा वें ना चें	दे दै फि र
	०	३	×	२
	के इया ता ता	थे इया ता ता	थे इया ता ता	थे इया, हो ली
	०	३	×	२

THE ACHIEVEMENTS OF THE RURAL AREAS ADJOINING KANPUR IN THE SINGING OF DHRUPAD

RAMA KANT DWIVEDI

(Editor's Summary)

The process of change is slower in the rural areas as compared to the urban. The cultivation or practice of art in the rural environment is marked by lack of artificiality and ostentation. The process of learning is totally oral and mostly unconscious. The forty-five years of independence in our country have widened the schism between rural and urban life.

The efforts on the part of the central and state governments, through various agencies, for the sake of the preservation of decaying art forms have been centred around the cities. The rural areas have either been ignored or their performers have been occasionally presented in cosmopolitan cities and that has been the end of it.

It is interesting to note that in some rural areas the performance of dhrupad has been sustained until quite recently, but the performers concerned have not attracted the attention of the various agencies charged with the preservation of art and culture. The zamindars were the chief patrons of this stream of dhrupad that found a place in the occasional events organised by them in their respective temples. Their disappearance from the scene of patronage has broken the set-up in which music of the level under reference flourished in the rural areas. The artistes of these areas are not aware of the various schemes sponsored by different agencies for the preservation and support of deserving art forms. Hence, they are unable to derive benefit from the same.

Many of the old singers have passed away, but some of them have passed on their heritage to the younger generation. The massive exodus of educated persons from the villages to the large cities is another problem to reckon with.

The author has spent the earlier part of his life in the rural area adjoining Kanpur. There he had direct contact with the performers of dhrupad. Their performance was mainly based on compositions, the place of improvisation was naturally marginal. He has presented biographies of the dhrupad singers who were well-known it that area.

A village named Kahinjarī is situated on the Belā-Vidhūnā road, about 60 kilometres from Kanpur. A zamindar named Seth Laxmī Narayan was the head of this village. He was himself a connoisseur and performer of music. His father named Seth Ram Narayan had built a temple of the Vāman-avatār of Viṣṇu. This temple was well-known for it architectural beauty and grandeur. Vāman-dvādaśī was a great annual event in this temple when a three-day music festival formed part of the celebrations. The presentation of music went on round the clock for three days and nights and dhrupad, dhamar formed a major part. Musicians and Kathak dancers participated from different cities of Uttar Pradesh and some other parts of the country. The local singers were encouraged to perform in this congregation of musicians. The names of the prominent performers were as follows :—

(1) Pt. Raghunath Prasad Dwivedi, (2) Pt. Devi Prasad Dixit, (3) Pt. Veni Madhav Dubey, (4) Pt. Laxmi Narayan Tiwari, (5) Pt. Hare Krishna Mishra, (6) Seth Chunnilal Gupta, (7) Pt. Ramkrishna Dwivedi, (8) Seth Laxmi Narayan Gupta, (9) Pt. Ganga Prasad, (10) Pt. Jagmohan Lal Shukla.

The first nine were dhrupad singers and the tenth was a pakhawaj player.

The musicians from cities who used to participate in this festival annually were as follows :—

(1) Pt. Kashi Nath, Calcutta, (2) Pt. Bhishma Dev Bedi, Bombay, (3) Pt. Kundal Guru, Gwalior, (4) Ud. Nazir Man Khan, Jahanabad, (5) Pt. Ganga Prasad Pathak, Bhelsa, (6) Pt. Ram Sewak Tiwari, Patna, (7) Shri Hanuman Prasad, Sirsaganj.

All the above names are those of singers, the performers on drums were as follows :—

(1) Sri Ram Lakhan Das, Ayodhya, (2) Shri Jhandi Ram, Urai, (3) Shri Ayodhya Prasad, Rampur.

The above three were pakhawaj players. The next three names are those of tabla players and the last one of a dholak player :—

(1) Pt. Radhey Lal Sharma, Kanpur, (2) Shri Kallu Ustad, Etawah, (3) Shri Gyani Ram Bhishma, Kanpur, (4) Sri Wafati, Jhansi.

The people of the village would eagerly wait for months to hear the above artistes. The deep interest of the audience was highly appreciated by the participants from outside. The author remembers Pt. Bhishma

Dev Bedi saying that that was the only music festival in India where music was not 'heard' but 'eaten'. The intensity on the part of the audience was so immense that a point of saturation was never reached. Whenever a performer started singing dhrupad, at least 30% of the audience began keeping the tala-cycle with their hands·

A saint named Pt. Jwala Prasad introduced dhrupad in this area. He had a group named 'Dhanusha yagya mandala', which used to perform Ramalila in and around that area. Dhrupad songs were presented within the Ramalila performances. Baba Ramdas of Ayodhya, who was an accomplished Pakhawaj player, also joined this group and many young men of this area became his disciples.

The author has given a brief biographical sketch for each of the nine dhrupad singers of this area. He has expressed the hope that the richness of the material collected by him from one small rural town, viz, Kahinjarī, would inspire himself and other researchers to survey other places in this area.

He has given the text of seventeen compositions with only tala notation.

ध्रुपद की वर्तमान स्थिति—आधुनिक शिक्षण-संस्थाओं के संदर्भ में

भाषा सिन्हा

'प्रबन्ध' के अवशेषों में से यदि मूल शास्त्रीय विधा का चुनाव किया जाए, तो 'ध्रुपद' नाम सर्वप्रथम सामने आता है। 'ध्रुपद' शैली की अपनी एक सुदृढ़ परम्परा है, जो दीर्घ काल से आजतक जनमानस का रंजन करती आई है और भविष्य में भी करती रहेगी। अन्य शास्त्रीय-शैलियों से 'ध्रुपद' इस अर्थ में भिन्न है कि जहाँ अन्य शास्त्रीय-शैलियाँ केवल शैलियाँ अथवा विधाएँ हैं, वहीं ध्रुपद केवल 'शैली' या 'विधा' नहीं, अपितु अपने आप में एक पूर्ण परम्परा है। इसकी सबसे बड़ी विशेषता यह है, कि इसमें स्वर-पद-ताल इन तीनों का महत्त्व समान है। नोम्-तोम् आलाप में स्वर का, पदों में शब्द का एवं पद-गायन की विभिन्न प्रक्रियाओं में ताल का स्वरूप अपनी पराकाष्ठा पर दृष्टिगोचर होता है। यही नहीं, किसी राग के विषय में शंका का समाधान अपेक्षित हो तो उस राग-विशिष्ट के प्राचीन ध्रुपदों को मापदंड के रूप में स्वीकार किया जाता रहा है। इसकी महत्ता का अनुमान इस तथ्य से भी लगाया जा सकता है, कि बंगाल में आज भी 'ध्रुपद' शब्द 'शास्त्रीय' शब्द के पर्याय के रूप में प्रचलित है।

आज की मुख्य एवं प्रचलित शास्त्रीय शैली 'ख्याल' का इतिहास भी ध्रुपद और ध्रुपदियों से जुड़ा है। किन्तु, समय की प्रक्रिया में ध्रुपद शैली की तुलना में ख्याल-शैली की अपेक्षाकृत अधिक सरलता ने ख्याल को जनमानस के बीच ध्रुपद की अपेक्षा कुछ अधिक प्रचलित कर दिया। पर यह भी सत्य है, कि कोई भी मूल विधा, समय की प्रक्रिया में प्रचार की दृष्टि से भले ही कुछ पीछे रह जाये, उसका महत्त्व अक्षुण्ण रहता है। यह 'अक्षुण्ण महत्त्व' ही उसे पुनः प्रचार में ले आता है, क्योंकि जनमानस 'मूल विधाओं' से असंपृक्त नहीं हो सकता।

यह प्रक्रिया 'ध्रुपद' के साथ भी घटित हुई है। यह सत्य है, कि २०-२५ वर्ष पहले ध्रुपद का प्रचार कुछ शिथिल पड़ गया था, किन्तु अब पुनः इसके गुणग्राहकों एवं प्रशंसकों की संख्या में वृद्धि होती जा रही है। इसके मुख्य रूप से दो कारण हैं। पहला कारण तो यह है, कि 'ध्रुपद-धमार' के कार्यक्रमों की संख्या में काफी वृद्धि हुई है। इसमें 'ध्रुपद-समारोह', 'ध्रुपद-मेला' आदि का नाम विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं। दूसरा कारण है, भिन्न-भिन्न स्थानों पर संगीत की शिक्षण-संस्थाओं की स्थापना के कारण 'ध्रुपद-धमार-गायकी' के महत्त्व से जनमानस परिचित हुआ है।

इन शिक्षण-संस्थाओं की स्थापना के पीछे मुख्य कारण था—स्वतंत्रता-प्राप्ति के बाद संगीतकारों के लिए राज्याश्रयों की समाप्ति। इसका सबसे अधिक प्रतिकूल प्रभाव शास्त्रीय-संगीत की प्राचीन काल से चली आ रही गुरु-शिष्य-परम्परा पर पड़ा। अतएव शास्त्रीय-संगीत की परम्परा, प्रतिष्ठा और उसके प्रचार-प्रसार को बनाए रखने के उद्देश्य से भिन्न-भिन्न स्थानों पर संगीतिक-शिक्षण-संस्थाओं के स्थापन-कार्य का शुभारम्भ हुआ। साथ ही संगीत के विद्यार्थियों के लिए विद्यालयों एवं विश्वविद्यालयों में संगीत को 'ऐच्छिक विषय' के रूप में मान्यता प्रदान की गई। यही नहीं, विश्वविद्यालय स्तर पर संगीत के स्वतंत्र संकायों की भी स्थापना की गई जिनमें ध्रुपद-शैली के विशेष महत्त्व को ध्यान में रखते हुए अन्य शास्त्रीय-शैलियों के साथ-साथ इस शैली-विशिष्ट की शिक्षा को भी स्थान दिया गया। यह अपने आप में एक महत्त्वपूर्ण कदम था।

किन्तु, प्रश्न यह उठता है कि इन नवीन शिक्षण-संस्थाओं, विद्यालयों, महाविद्यालयों के माध्यम से दी जाने वाली शिक्षा से ध्रुपद-धमार-गायकी के विकास का क्षेत्र विस्तृत हुआ है अथवा संकुचित? यह अवश्य है कि इन संस्थाओं में शिक्षा ग्रहण कर रहे विद्यार्थी ध्रुपद-धमार सीखते हैं और इनके माध्यम से इस शैली के प्रति लोगों का झुकाव बढ़ रहा है। यह प्रक्रिया प्रायः सभी शास्त्रीय-शैलियों के साथ भी घटित हो रही है। बहुत सी ऐसी सुविधाएँ इन संस्थाओं में उपलब्ध हैं, जिनका 'गुरु-शिष्य-परंपरा' में अभाव था। यथा, इन संस्थाओं में अच्छे पुस्तकालयों की व्यवस्था रहती है. फलस्वरूप विद्यार्थीगण भिन्न-भिन्न पुस्तकों का लाभ उठा पाते हैं। कुछ संस्थाएँ ऐसी भी हैं, जिनमें 'रिकार्ड्स' के भी संकलन किए जाते हैं, जिसके कारण एक स्थान पर रहकर भी देश-विदेश में होने वाले संगीत के कार्यक्रम एवं मनचाहे रागों को सुनने की सुविधा सहज रूप में ही उपलब्ध हो जाती है। इसके अलावा 'सेमिनार' आयोजित कर विद्यार्थियों के बीच किसी गूढ़ विषय पर चिन्तन-मनन करने की कला को पनपने का अवसर भी दिया जाता है।

किन्तु, इतना होने पर भी इन शिक्षण-संस्थाओं, विद्यालयों-महाविद्यालयों के सन्दर्भ में ध्रुपद-धमार गायकी के साथ-साथ प्रायः सभी गायन-शैलियों की शिक्षा के सम्बन्ध में कुछेक कठिनाइयाँ उभर कर सामने आयी हैं।

कंठ के स्वधर्म के अनुसार गायन-शैली के चुनाव के अवसर का अभाव— सबसे बड़ी समस्या यही है, कि इन संस्थाओं में प्रत्येक विद्यार्थी को, सिखाई जाने वाली प्रत्येक शैली को सीखना पड़ता है। उन्हें अपनी इच्छा से, अपनी क्षमतानुसार 'चुनाव' की सुविधा नहीं मिल पाती जबकि यह निर्णय आवश्यक होता है; किस विद्यार्थी में कितनी क्षमता है और वह उस क्षमता के अनुसार कौन सी 'शैली' सीख पाएगा, या अगर कंठ मधुर नहीं है तो वह 'गायन' न सीख कर 'वादन' सीखने का प्रयत्न करे। गायन अथवा वादन-क्षेत्र का चुनाव

विद्यार्थी स्वयं करता है। यह चुनाव गलत भी हो सकता है, परन्तु इस दिशा में उसे प्रायः आवश्यक निर्देश प्राप्त नहीं होते। पं० विष्णु नारायण भातखंडे जी ने इस समस्या पर विचार किया था और इसीलिए इन्होंने 'क्रमिक-पुस्तक-मालिका' के छठे भाग में इस समस्या से संबद्ध अपने विचार भी प्रस्तुत किए हैं। यथा—"विद्यार्थी की आवाज के धर्मानुसार उसे ध्रुपद, ख्याल, टप्पा या ठुमरी इनमें से किसी एक विषय पर विशेष ध्यान देकर उसमें निपुणता प्राप्त करने की ओर ध्यान आकर्षित करना हितकर होगा। ....अलग-अलग गायकियों के लिए भिन्न-भिन्न प्रकृतिवाले विद्यार्थियों को चुनकर उन्हें उसी के अनुसार शिक्षण देने का उत्तरदायित्व प्रत्येक संगीत-शिक्षक पर है, यह उन्हें न भूलना चाहिए।" किन्तु चुनाव की यह प्रक्रिया प्रायः घटित नहीं हो पाती।

प्रत्येक शैली के शिक्षण की व्यवस्था नहीं—यदि किसी विद्यार्थी को यह अवसर प्राप्त हो जाए और वह यह निर्णय करने में सफल भी हो जाए कि उसे क्या सीखना है, तब भी उसे यह सुविधा नहीं मिल पाती कि वह चुनी गई 'शैली' को मुख्य मानकर सीखने का कार्य सम्पन्न करे। क्योंकि इन संस्थाओं में प्रत्येक शैली के शिक्षक की अलग-अलग व्यवस्था नहीं रहती। उदाहरण के लिए, यदि कोई विद्यार्थी केवल 'ध्रुपद-शैली' में विशिष्ट ज्ञान प्राप्त करना चाहे, तो उसे अलग से कोई व्यवस्था करनी पड़ेगी। संस्थाओं में यह सुविधा उसे नहीं मिल पाएगी क्योंकि इनमें ख्याल-शैली को ही मुख्य मान कर (विषय के रूप में) सिखाया जाता है।

इसमें सन्देह नहीं है कि इन संस्थाओं में ध्रुपद-धमार जैसी 'मूल' और 'महान्' गायकी की प्रायः उपेक्षा की जाती है। ज्यादातर 'ख्याल' ही सिखाए जाते हैं, ध्रुपद-धमार के लिए पाठ्यक्रम में एक या दो संख्या निर्धारित कर दी जाती है, जबकि ख्याल प्रत्येक राग में सिखाया जाता है।

यहाँ ध्रुपद-धमारों को संख्या ही सीमित नहीं रहती, इन्हें मात्र लयकारी-प्रदर्शन का माध्यम बना दिया जाता है। ध्यातव्य है, कि ख्याल-गायकी पर ध्रुपद-गायकी का यथेष्ट प्रभाव है और ख्याल-गायकी की परिपक्वता के लिए ध्रुपद-शिक्षा आवश्यक होती है। परन्तु, इन संस्थाओं में ध्रुपद की वास्तविक शिक्षा के अभाव में ख्याल-गायकी की शिक्षा भी अपरिपक्व रह जाती है। सच तो यह है, कि ध्रुपद-धमार जैसी प्राचीन विधा को मात्र 'संख्या-पूरक' के रूप में परिगणित किया जाता है। फलतः विद्यार्थियों की मानसिकता भी कुछ इस तरह की बन जाती है कि वे 'ध्रुपद-धमार' को केवल परीक्षोपयोगी-विधा मानने लगते हैं और मंचप्रदर्शन में ख्याल-गायन-वादन को ही प्रधानता देते हैं। ध्रुपद-वादन की शिक्षा तो इन संस्थाओं में नहीं के बराबर होती है। संक्षेप में, इसका सबसे बुरा प्रभाव यह होता है कि विद्यार्थीगण सभी शैलियों का ज्ञान तो प्राप्त कर लेते हैं, परन्तु किसी एक विधा पर प्रभुत्व स्थापित कर पाने में वे प्रायः असफल रहते हैं।

आई० टी० सी० द्वारा स्थापित 'संगीत रिसर्च अकादमी' जैसी कुछ संस्थाओं में अलग-अलग शैलियों के शिक्षण की व्यवस्था पर ध्यान दिया जा रहा है, तथापि वहाँ ध्रुपद-शैली की शिक्षा के लिए अभी तक यह सुविधा नहीं है।

सभी शैलियों के लिए प्रायः एक ही शिक्षक की नियुक्ति—ऐसी संस्थाएँ बहुत कम हैं, जहाँ अलग-अलग 'शैली' के लिए अलग-अलग शिक्षकों की नियुक्ति की गयी है। इनमें प्रायः एक ही शिक्षक कई शैलियों की शिक्षा प्रदान करते हैं। इसी प्रकार 'वादन-क्रिया' सीखने वालों के साथ भी यह असुविधा देखी गयी है कि एक शिक्षक, जो केवल एक वाद्य-यन्त्र बजाने में ही कुशल है, उन्हें तन्त्रवादक के के रूप में बहाल किया जाता है; जो प्रायः अन्य वाद्यों की भी शिक्षा प्रदान करते हैं। ध्रुपद-धमार की शिक्षा के लिए अलग से 'ध्रुपदिया' की नियुक्ति नहीं होती। यदि यह सुविधा महाविद्यालयों में किसी सीमा तक उपलब्ध होती भी है तो विद्यालय स्तर पर इसका पूरा अभाव है।

कंठ-साधना एवं स्वर-साधना के अवसर का अभाव—इसके अभाव का सबसे बड़ा कारण यह है कि यह साधना प्रातःकाल में विशेष रूप से की जाती है। प्रायः कोई शिक्षक उस समय विद्यार्थियों को इसकी उचित जानकारी नहीं दे सकता है, न उसके द्वारा सम्पन्न हो रही अभ्यास-प्रक्रिया का निरीक्षण ही कर सकता है। यह सुविधा गुरु-शिष्य-परम्परा में विशेष रूप से उपलब्ध थी। क्योंकि प्रायः गुरु और शिष्य साथ ही रहा करते थे, पर इन संस्थाओं में विद्यार्थीगण कुछ समय के लिए ही गुरु के सान्निध्य का लाभ उठा पाते हैं। सबसे बड़ी समस्या तो यह है कि यदि कोई स्वर-साधना इत्यादि का अभ्यास कराना भी चाहे तो प्रत्येक विद्यार्थी के लिए अलग-अलग व्यवस्था करनी पड़ेगी। समूह में यह सम्भव नहीं है। फल यह होता है कि प्रारम्भ में थोड़े से अलंकार बताकर विद्यार्थियों की राग-शिक्षा प्रारम्भ हो जाती है, उन्हें स्वराभ्यास कराने का अवसर बहुत कम उपलब्ध हो पाता है। यह अभाव इस समय तो ख्याल-शैली के प्रसंग में ही उल्लेखनीय है, क्योंकि ध्रुपद-शैली की ऐकान्तिक शिक्षा तो अभी दी नहीं जा रही है।

इन कठिनाइयों के उल्लेख का उद्देश्य यह सिद्ध करना नहीं है, कि इन शिक्षण-संस्थाओं के माध्यम से ध्रुपद-धमार गायन या अन्य शैलियों के विकास की कुछ सम्भावना ही नहीं है। वस्तुतः इन संस्थाओं ने ध्रुपद-धमार-गायकी को पुनरुज्जीवित करने में विशेष योगदान किया है। पाठ्यक्रम के माध्यम से ध्रुपद-शैली से परिचित होकर विद्यार्थियों में ध्रुपद का आनन्द उठाने की क्षमता विकसित हुई है। इनके माध्यम से घर-घर में लोग ध्रुपद-शैली का महत्त्व समझने लगे हैं। ध्यान केवल इस बात पर देना है, कि शिक्षण-संस्थाओं की तरफ से पाठ्यक्रम एवं परीक्षाएँ नौकरी दिलाने के उद्देश्य को लेकर नहीं होनी चाहिए। यह प्रयास विद्यार्थियों को कलाकार बनाने के उद्देश्य से किया जाना चाहिए।

यही 'विशिष्ट' उद्देश्य इन संस्थाओं की स्थापना का मुख्य कारण है और इनकी स्थापना के दूसरे प्रमुख कारण पर विचार करें, तो स्पष्ट हो जायेगा कि वह दूसरा कारण है शास्त्रीय संगीत का प्रचार-प्रसार। गुरु-शिष्य-परम्परा के अवरुद्ध हो जाने पर इन संस्थाओं को उनका स्थानापन्न बनाने के उद्देश्य से ही इनकी स्थापना का कार्य प्रारम्भ हुआ।

यदि इन दो प्रमुख उद्देश्यों पर गंभीरता पूर्वक विचार किया जाय तो यह तथ्य सामने आएगा कि जहाँ तक ध्रुपद आदि गान-शैलियों के प्रचार-प्रसार का प्रश्न है ये संस्थाएँ, विद्यालय-महाविद्यालय आदि अपने निर्धारित लक्ष्य को पार कर चुके हैं। इनके माध्यम से लोगों में ध्रुपद आदि शेलियों को समझने एवं उनके महत्त्व का अनुभव करने की योग्यता उत्पन्न हुई है।

किन्तु, इसके साथ-साथ इस तथ्य से निवृत्ति का कोई उपाय नहीं है कि इन संस्थाओं-विद्यालय-महाविद्यालयों ने जहाँ इन प्राचीन गान-शैंलियों के प्रति लोगों की अभिरुचि जागृत की है, वहीं ये अपने प्रथम उद्देश्य में पूर्ण रूप से सफल नहीं हो पाए हैं। इनके माध्यम से ध्रुपद आदि गान-शेलियों की 'समझ' तो उत्पन्न हो रही है परन्तु इनके क्रियात्मक रूप अर्थात् प्रस्तुतीकरण के लिए विद्यार्थियों में अपेक्षित योग्यता उस सीमा तक उत्पन्न नहीं हो पा रही है, जो इनका निर्धारित लक्ष्य है। तथापि, इतना अवश्य है, कि इनके माध्यम से विद्यार्थियों में शैली-विशिष्ट एवं उसके शास्त्र की जो 'समझ' उत्पन्न हो रही है, वह प्रायः गुरु-शिष्य-परंपरा में संभव नहीं थी। इसका सबसे बड़ा कारण यह है, कि पूर्व काल में कुछ गुरु-परंपराओं में शिष्य को जिज्ञासु' होने के अधिकार से ही वंचित नहीं रखा गया था, अपने गुरु के सिवा वह कहीं और से ज्ञान प्राप्त करने का भी अधिकारी नहीं था। यह स्थिति आज नहीं है। यहाँ विद्यार्थियों को विविध ज्ञान प्राप्त करने की एवं 'जिज्ञासु' बनने और बने रहने की प्रेरणा दी जाती है। यह योगदान भी कम महत्त्वपूर्ण नहीं है।

वस्तुतः आवश्यकता केवल इस बात को है कि कुछ बातों पर विशेष रूप से ध्यान दिया जाय :—

(i) इन संस्थाओं आदि में प्रत्येक-शैली के लिए न सही, पर कुछेक शैलियों के शिक्षण की विशेष व्यवस्था होनी चाहिए। इनमें ध्रुपद धमार-गायकी के शिक्षण की विशेष रूप से व्यवस्था की जानी चाहिए।

(ii) इसके लिए शैलो-विशिष्ट हेतु उपयुक्त शिक्षक की व्यवस्था की जानी चाहिए।

(iii) प्रतिभा के आधार पर सरकार की ओर से विद्यार्थियों को छात्रवृत्ति प्रदान करने की व्यवस्था होनी चाहिए। मध्य-प्रदेश सरकार ने इस संबंध में ऐसी

व्यवस्था की भी है। यहाँ प्रतिभाशाली विद्यार्थी छात्रवृत्ति पाते हुए एक ही गुरु के निर्देशन में कुछ वर्ष तक लगातार शिक्षा प्राप्त करते हैं। परिणाम-स्वरूप वहाँ से सफल कलाकार बनकर विद्यार्थीगण देश-विदेश में अपने गायन का प्रदर्शन कर संगीत का गौरव बढ़ा रहे हैं।

(iv) इन संस्थाओं में ध्रुपद-गायन की शिक्षा को ख्याल गायन की शिक्षा के बराबर ही महत्त्व मिलना चाहिए।

इनके अलावा गुरु एवं शैली के चुनाव के अवसर एवं उचित प्रशिक्षण आदि कुछ ऐसे महत्त्पूर्ण मुद्दे हैं, जिनकी सुविधा के बिना कलाकार बनाने के उद्देश्य में किया गया हर प्रयत्न प्रायः व्यर्थ जाएगा। मध्य प्रदेश सरकार ने इस दिशा में महत्त्वपूर्ण कदम यह उठाया है, कि छात्रवृत्ति देने के अलावा उपयुक्त गुरु की व्यवस्था कर प्रतिभाशाली छात्रों को ध्रुपद-कलाकार बनाने की दिशा में प्रोत्साहित किया जा रहा है। यह कार्य आई० टी० सी० की संस्था 'संगीत रिसर्च एकेडेमी' द्वारा भी संपन्न हो रहा है। वहाँ ख्याल, ठुमरी आदि विधाओं के अलग-अलग शिक्षण की व्यवस्था की गई है। साथ ही प्रत्येक विधा की घरानेदार गायकी के चुनाव एवं प्रशिक्षण की भी व्यवस्था की गई है। निश्चय ही, यह प्रयत्न श्लाघनीय है, परन्तु इसमें ध्रुपद-धमार गायकी के प्रशिक्षण की व्यवस्था का भी सूत्रपात हो जाए, तो यह प्रयत्न और भी महत्त्वपूर्ण माना जाएगा।

ऊपर चर्चित ये दोनों ही प्रयत्न गुरु-शिष्य-परंपरा एवं शिक्षण-संस्थाओं के बीच की स्थिति के परिचायक हैं। इनके माध्यम से कई कलाकार उभरे हैं और इस दिशा में और प्रयत्न भी किए जा रहे हैं।

ये संस्थाएँ हमें इस बात पर विचार करने के लिए बाध्य करती हैं, कि क्या सभी शिक्षण-संस्थाओं में उपर लिखी संस्थाओं में दी जाने वाली सुविधाओं का समावेश कर ध्रुपद आदि गान शैलियों के विकास के क्षेत्र को विस्तृत किया जा सकता है? वस्तुतः यह समस्या अभी और भी चिन्तन-मनन की अपेक्षा रखती है। पर, जहाँ तक ध्रुपद-धमार-गान-शैली के विकास का प्रश्न है, यह कहना समीचीन होगा कि यदि ध्रुपद-गायकी को मुख्य-विषय बनाकर सीखने की सुविधा प्रदान की जाए तो उसके प्रचार-प्रसार में क्रान्तिकारी वृद्धि होगी। अभी जो स्थिति है, उसमें इसे गौण बना दिया गया हैं, ख्याल-शैली को ही प्रमुखता दी जाती है। पर, यदि ध्रुपद-गायकी को प्रारंभ से ही सीखने एवं उसे 'मुख्य' शैली के रूप में चुनकर सीखने की सुविधा प्राप्त हो, तभी कोई विद्यार्थी इन संस्थाओं के माध्यम से 'ध्रुपद कलाकार' बनने के सपने देख सकता है, अन्यथा वह शिक्षा जो आज प्रायः संस्थाओं, विद्यालयों, महाविद्यालयों में दी जा रही है, पूर्ण फलदायिनी सिद्ध नहीं होगी।

THE PRESENT STATE OF DHRUPAD : IN THE CONTEXT OF MODERN EDUCATIONAL INSTITUTIONS

BHASHA SINHA

(Editor's Summary)

Dhrupad is a direct descendant of the prabandha form. It is based in a strong tradition and is different from other forms in the sense that it is not just one of the current forms, but embodies a tradition that is complete in itself. It is interesting to note that in Bengal, Dhrupad is accepted as a synonym of the word '*śāstrīya*'.

Khyal has assumed a predominant position in the present scenario, but its history is rooted in dhrupad and dhrupadiyas. Although the prominence of khyal pushed back dhrupad for some time, the importance of dhrupad has re-asserted itself. The number of admirers of dhrupad has been increasing in the past fifteen years, thanks to the dhrupad melas and dhrupad festivals organised from time to time. These events have prompted the establishment of a few teaching institutions devoted exclusively to dhrupad and special arrangements for the teaching of dhrupad in existing institutions.

Special music schools, university departments of music and the provision for instruction of music as an optional subject in general colleges, these are the main channels of institutionalized music education which was conceived as a means of substituting the decaying guru-shishya-parampara because of the fading away of the traditional system of patronization. Involvement of the common people in the new social and political set-up was another objective behind this conception. Dhrupad found a marginal place in this scheme of education. These institutions did serve the purpose of creating an awareness of the different musical forms including dhrupad, in the people at large, but intensive training in this form has not yet been possible in the general institutional set-up. Some problems of this system are :—

(1) The student is not free to choose a musical form for specialization, according to his or her interest and voice-quality.

(2) There is no provision for exclusive instruction in each of the prevalent musical forms. Every teacher is supposed to teach all the prevalent forms,

(3) There is no proper opportunity for voice-training. A student is inducted into ragas after training in a few alankaras.

The above problems need to be solved. Institutionalized music education has encouraged students to nurture a sense of enquiry and objectivity in understanding the different styles in a given form. But intensive training that could match the guru-shishya system is far from being provided for. The efforts being put in by the Sangeet Research Academy of the ITC, Calcutta and the Culture Department, Government of Madhya Pradesh through its Dhrupad Kendra in Bhopal deserve special mention here, specially the latter because of its exclusive provision for dhrupad. The latter unique institution has produced quite a few accomplished performers in a short time, who are making a mark on the national and international scene.

बंगाल में ध्रुपद का आरंभ और प्रसार

इतु बैनर्जी

[कलकत्ता से प्रकाशित 'सांगीतिक' पत्रिका के जनवरी '८९ और अप्रैल '८९ के अङ्कों में प्रकाशित धारावाहिक लेख का यह संपादित हिन्दी अनुवाद है। संपा०]

बङ्ग देश में ध्रुपदगान का आरंभ कब से हुआ था इसका ठीक-ठीक निर्णय करना बहुत ही कठिन है। यह आरंभ जब भी हुआ हो, महाप्रभु श्री चैतन्यदेव (१४८६-१५३३ ई०) के पहले नहीं हो सकता। इसके कारण प्रधानतः दो हैं :—

(१) पन्द्रहवीं सोलहवीं शताब्दी के बङ्गला साहित्य में कहीं भी ध्रुपद का उल्लेख नहीं मिलता।

(२) चैतन्य-पूर्व युग में उत्तर-भारत के मथुरा, बृन्दावन, आगरा, ग्वालियर आदि और उसके आस-पास के अञ्चल में 'ध्रुवपद' प्रचलित था, इस बात का विशेष परिचय बङ्गवासियों को नहीं था। महाप्रभु ने ही सर्वप्रथम अपने शिष्य दाक्षिणात्य वैदिक ब्राह्मण श्री रूप (अमर) एवं श्री सनातन (सन्तोष को वृन्दावन भेजकर उस स्थान के वनाच्छादित अञ्चल से वैष्णव तीर्थों का उद्धार और संस्कार एवं रस-शास्त्र, स्मृति-ग्रन्थ इत्यादि की रचना करने के लिए प्रेरित किया था। इसके बाद से ही उत्तर-भारत के सङ्गीत, संस्कृति और धर्मीय भावना के साथ बङ्गाल का सम्पर्क बढ़ा था। इससे पहले कोई-कोई बङ्गाली तीर्थयात्रा अथवा कामकाज के प्रसङ्ग से उत्तर-भारत में जाते थे, फिर भी उसका प्रभाव बङ्गदेश में व्यापक रूप से नहीं पड़ा था।

बङ्गदेश के मध्ययुगीय इतिहास से पता चलता है कि श्री रूप गोस्वामी और श्री सनातन गोस्वामी ये दो सहोदर भाई बङ्ग देश के तुर्की सुल्तान अलाउद्दीन हुसैन शाह (राज्य—१४९३-१५२९ ई०) के दरबार में यथाक्रम से ('दबिर-ए-खास') एवं ('साकर-ई-मल्लिक') थे। आनुमाणिक १५१३ ई० में रूप और सनातन ने वृन्दावन तीर्थ की ओर यात्रा की थी। इसी समय महाप्रभु अन्तिम बार बङ्गदेश (रामकेलि ग्राम) में आये थे और रूप-सनातन के साथ गोपन में मिले थे। यहाँ यह विशेष उल्लेखनीय है कि रूप और सनातन से पहले भी महाप्रभु ने भगवान् श्रीकृष्ण के लीला-स्थानों एवं प्राचीन वैष्णव मन्दिरों के ठीक स्थानों की खोज करने के लिए लोकनाथ गोस्वामी और भूगर्भ मिश्र को ब्रज-मण्डल में भेजा था।

इस प्रसङ्ग में तीन प्रश्न उठते हैं :—

१. यदि हरिदास स्वामी का १४८६ ई० में जन्म हुआ हो और उनके श्रेष्ठ शिष्य तानसेन १५१०-१५ ई० में जन्मे हों तो उस समय के जन-शून्य, ध्वस्त और परित्यक्त वृन्दावन धाम में हरिदास स्वामी का मन्दिर और आश्रम कैसे रहा होगा ?

२. महाप्रभु के काल में और उनसे कुछ परवर्ती काल में गौड़ीय सम्प्रदाय के अनेक साधक और ग्रन्थकार मथुरा-वृन्दावन गये थे और किसी ने भी हरिदास स्वामी जैसे इतने बड़े साधक का नाम तक क्यों नहीं लिया ?

३. वैष्णवों में धमार-गान का इतना व्यापक प्रसार था। फिर भी तानसेन की रचनाओं में धमार इतना दुर्लभ क्यों है ?

जो कुछ भी हो मथुरा वृन्दावन प्रदेश से बङ्गाली वैष्णव लोग जो गान सीखकर आये थ, वह किसी प्रकार भी ध्रुपद नहीं था, ऐसी धारणा बनती है, क्योंकि वैष्णव लोग अपने मन्दिरों में उपासना के लिए जो गान गाते थे, वह था 'विष्णुपद'। अबुल फ़ज्ल (१५५९-१६०२ ई०) ने अपने 'आइने अकबरी' ग्रन्थ में लिखा है—"मथुरा में प्रचलित जो गान हैं, उन्हें कहते हैं विशनपद (विष्णुपद)। इसमें छः या सात पंक्तियाँ रहती है। इसकी विषय-वस्तु कृष्ण की स्तुति है।" इस विष्णुपद में राग और ताल का सहज और सरल रूप में व्यवहार होता था। अर्थात् प्राचीन 'शुद्धा गीति' के अनुसार गाया जाता था। मन्दिर में भजन के लिए जो गीत-प्रयोग होता था (जिसे आज हवेली सङ्गीत कहते हैं), उसमें उस्तादी करने का कोई अवकाश नहीं रहता, क्योंकि हिन्दू दर्शन के अनुसार विचित्र स्वरालङ्कार-युक्त गीत और उद्भट लयक्रिया सात्त्विक भाव को प्रकट नहीं कर सकती।

ऐसी धारणा बनाना अनुचित नहीं होगा कि बङ्गदेश में सोलहवीं शताब्दी के अन्तिम भाग में श्री नरोत्तम ठाकुर के प्रयत्न से जिस शास्त्र-सम्मत गौड़ीय कीर्तन-गान का उद्भव हुआ था, वह संभवतः वृन्दावन के विष्णुपद नामक सङ्गीत-विधा के अनुसार ही हुआ था। हमलोग जानते हैं कि सोलहवीं से अठारहवीं शताब्दी तक बङ्ग और बृहत्तर बङ्ग में कीर्तन गान का व्यापक प्रसार हुआ था। कीर्तन-गान के अनेक घरानों का भी उद्भव हुआ था। उन सब घरानों में से एकमात्र नरोत्तम ठाकुर द्वारा प्रचारित और विष्णपद का अनुसारी कीर्तन ही अभिजात अथवा शास्त्रीय कीर्तन था; ऐसा अनुमान होता है शेष घरानों में गाने के ढङ्ग में आञ्चलिक लोक-गीतों का प्रभाव रहना खूब ही स्वाभाविक है। उनमें शास्त्रीय राग-ताल के स्थान पर आञ्चलिक लोक-सुर और ताल का प्रयोग होता था, ऐसा लगता है।

मध्ययुग में बङ्गाली लोग उत्तर-भारत से बङ्ग देश में मानसिंह तोमर द्वारा प्रवर्तित 'ध्रुवपद' या 'ध्रुपद' नहीं लेकर आये थे। जो लाये थे वह विष्णुपद था। वही नूतन रूप में बङ्गाल के अभिजात कीर्तन के नाम से जाना गया। इसके

अतिरिक्त यह भी है कि मध्ययुग के इस काल में बङ्गाल में भक्ति-आन्दोलन की बाढ़ आ गई थी। इसलिए उस समय बङ्ग-देश में प्रचलित अवस्था के दबाव में दरबारी ध्रुपदगान ने बङ्गालियों को आकर्षित नहीं किया।

गवेषकों ने साक्ष्य-प्रमाणों को लेकर यह पाया है कि बङ्गदेश में सर्वप्रथम ध्रुपद-गान का प्रचलन विष्णुपुर में ही हुआ था। किन्तु वह ध्रुपद उत्तर-भारत के ग्वालियर और उसके आस-पास के अञ्चल में प्रसिद्ध ध्रुपद-गान से सम्पूर्णतः पृथक् था। विष्णुपुर में प्रचलित ध्रुपद को विष्णुपुरी-चाल का ध्रुपद कहते हैं। इस जाति के ध्रुपद में गमक प्रायः वर्जित है और गति अपेक्षाकृत सरल है। विष्णुपुरी चाल के ध्रुपद-गान की स्वतंत्रता केवल व्यवहारिक प्रयोग में सीमित नहीं है, राग-रूपायण का स्वातंत्र्य भी उल्लेखनीय है। बिहाग, पूर्वी, भैरव, बसन्त, आसावरी, रामकली इत्यादि रागों में जिस प्रकार इस परम्परा में स्वर-प्रयोग किया जाता है, वैसा उत्तर-भारत में दिखाई नहीं देता।

विष्णुपुर घराने के प्रातः स्मरणीय गायक स्व० गोपेश्वर बन्द्योपाध्याय ने सर्वप्रथम प्रचार किया था कि विष्णुपुर के राजा द्वितीय रघुनाथ के आमंत्रण पर तानसेन वंश के बहादुर खां विष्णुपुर दरबार में ५०० रु० मासिक-वेतन पर नियुक्त हुये थे एवं उन्होंने विष्णुपुर में ध्रुपद-गायकी का प्रचलन किया। किन्तु आधुनिक काल के गवेषकों ने प्रमाणित किया है कि जीवन खाँ के पुत्र बहादुर खाँ अथवा अन्य कोई बहादुर खाँ द्वितीय रघुनाथ (१७०२-१७१२) के समकालीन किसी भी प्रकार नहीं हो सकते। इसके अतिरिक्त विष्णुपुर घराने के अन्य एक वरेण्य कलाकार एवं स्व० गोपेश्वर बन्द्योपाध्याय के भतीजे और शिष्य संगीताचार्य स्व० सत्यकिङ्कर बन्द्योपाध्याय ने अपने ग्रन्थ "विष्णुपुर घराने का प्रकृत इतिहास" में लिखा है—"जिन्होंने यह इतिहास गढ़ा था, वे हैं मेरे सङ्गीत गुरु मंझले काका गोपेश्वर बन्द्योपाध्याय महाशय। उन्होंने मुझसे एक दिन कहा था कि हमारे घराने का परिचय न रहने के कारण मर्यादा क्षीण हो रही थी, कई लोग नाक चढ़ाकर कहते थे कि विष्णुपुर घराने की कुलीनता की कोई प्रतिष्ठा नहीं है। इसीलिए मैंने तानसेन का वंशधर कहकर परिचय देकर बहादुर सेन नाम की सृष्टि करके मल्ल महाराज द्वितीय रघुनाथ के द्वारा उक्त गायक को विष्णुपुर में बुलाये जाने की बात कहकर विष्णुपुर घराने का सृष्टि-परिचय स्थापित किया। उसके बाद से ही इस घराने के प्रति खूब श्रद्धा होने लगी⋯ ⋯।" (पृष्ठ-२१)

विष्णुपुर घराने के जन्म के विषय में श्रद्धेय बन्द्योपाध्याय महाशय ने कहा है—"⋯स्वामी सत्यानन्द ही हमारे घराने के ध्रुपद-गान के प्रतिष्ठापक हैं।⋯ एक परिव्राजक साधु के महारानी अहिल्याबाई रोड पकड़कर श्रीक्षेत्र धाम (जगन्नाथपुरी) जाने के रास्ते में मल्लभूम के सीमाप्रान्त पर एक ग्राम में उपस्थित होने पर उन्हें पता चला कि कुछ ही दूरी पर प्रद्युम्नपुर नाम की एक राजधानी है एवं वहाँ के राजा सङ्गीतज्ञ हैं⋯बाद में एक बार

उनके मुख से ध्रुपद-गान सुनकर रागरूप की अपूर्व रचना शैली और पद की भाषा के भाव से मुग्ध होकर इस गान के प्रति राजा अत्यन्त आकृष्ट हो उठे। नूतन पद्धति के इस गान को सुनने की उन्होंने राजदरबार में व्यवस्था की। ''''इसके बाद से ही अल्प-अल्प करके ध्रुपद-गान का चलन एवं प्रचार प्रद्युम्नपुर में हमारे वंश के गायकों द्वारा होता रहा।'' (वही० पृ० २६)।

श्रद्धेय बन्धोपाध्याय महाशय के वक्तव्य से स्पष्ट पता चलता है कि विष्णुपुर शैली के ध्रुपद पर धार्मिक सङ्गीत का प्रभाव था एवं यह धार्मिक प्रभाव उत्तर-भारत से ही आया था। इतिहास से पता चलता है कि वीर हम्बीर (१५८७-१६२० ई०) ने ही विष्णुपुर के मल्लराजाओं में से सर्वप्रथम वैष्णव धर्म ग्रहण किया था। हमारा अनुमान है कि वीर हम्बीर के राज्यकाल से ही विष्णुपुर में मथुरा-वृन्दावन के प्रसिद्ध 'विष्णुपद' गान ने बङ्गदेश में राजदरबार में जनप्रियता प्राप्त की। यह सरल और माधुर्यमण्डित मन्दिर-गीत कालक्रम से वैष्णव-सम्प्रदाय में सीमित न रहकर साधारण सङ्गीत-प्रेमियों के बीच 'विष्णुपुर ध्रुपद शैली' के नाम से प्रसिद्ध हुआ। प्राचीन गान्धर्व की शुद्धा गीति की दो धारायें थीं। एक में सरल गति-सम्पन्न एवं मधुर भाव से प्रयोज्य सरल स्वर सहित राग-सङ्गीत गाया जाता था, जो बाद में उत्तर-भारत में 'डागुरी बानी' नाम से प्रसिद्ध हुई; एवं दूसरी में सरल गति-सम्पन्न मधुर मीड़ के साथ गीत प्रयोग होता था जो बाद में 'ग्वालियरी बानी' या 'गौड़ हारी बानी' के रूप में परिचित हुई। मेरी व्यक्तिगत धारणा है कि 'डागुरी बानी' ही बङ्गदेश में आकर रूप बदलकर विष्णुपुर शैली के ध्रुपद में रूपान्तरित हुई।

सभी लोग जानते हैं कि पहले बङ्गदेश के विष्णुपुरी चाल के ध्रुपद को मुसलमान उस्ताद लोगों ने घराने के ध्रुपद के रूप में स्वीकार नहीं किया है। इसका प्रधान कारण यही था कि हिन्दुस्तानी ध्रुपद में मूल बन्दिश के अतिरिक्त जिन अन्य विशेषताओं का पालन होता था, वे सब विष्णुपुरी चाल के ध्रुपद में अनुपस्थित थीं। आजकल अवश्य ही विष्णुपुरी चाल के ध्रुपद में कुछ-कुछ हिन्दुस्तानी विशेषतायें भी अनुप्रवेश कर गई हैं, किन्तु उस समय ऐसा नहीं था। यहाँ एक प्रश्न उठ सकता है कि श्री गौराङ्ग महाप्रभु के काल से वृन्दावन के साथ बङ्गजनों का घना सम्पर्क होने पर भी बङ्ग देश में तत्कालीन हिन्दुस्तानी ध्रुपद का चलन क्यों नहीं हुआ? बङ्गाली लोग मथुरा, बृन्दावन अञ्चल में तीर्थ-यात्रा के उपलक्ष्य में बार-बार आना-जाना करते थे। फिर उन्होंने उस्तादों का हिन्दुस्तानी ध्रुपद सुना न हो, ऐसा तो नहीं। फिर ऐसा क्यों हुआ, यह सोचने की बात है। इसके अतिरिक्त, विद्रोही मुग़ल राजपुत्र खुर्रम (शाहजहाँ) बङ्गदेश में प्रायः तीन मास (१६२४ ई० जनवरी-मार्च) तक ठहरे थे। उनकी ख्याल-गान के प्रति प्रीति सुविदित होने पर भी वे ध्रुपद गान के भी पृष्ठ-पोषक थे। इसलिए इस सूत्र से भी बङ्गवासियों ने हिन्दुस्तानी ध्रुपद-गान का स्वाद पाया होगा। उनका द्वितीय पुत्र शाह सुजा भी

बहुत समय तक बङ्ग देश का सूबेदार था एवं १६५७ में सितम्बर मास तक (शाहजहाँ के पक्षाघात से आक्रान्त होने के समय) बङ्ग देश में ही था। इनके साथ गुणखाँ कलावन्त था, जो ध्रुपद गान का दिक्‌पाल था (फकीरुल्ला का 'राग-दर्पण' द्रष्टव्य) एवं इसी बङ्ग देश में उसकी मृत्यु हुई। बङ्गदेश में शाह शुजा का शासन काल १६३९-१६५९ था। उसके बाद वे भाई औरंगजेब की मार खाकर ब्रह्म देश में पलायन कर गये। इसके बाद बङ्गदेश के मुग़ल सूबेदार निम्नलिखित क्रम से हुए :—

(१) मीर जुम्ला (जून, १६६०-मार्च, १६६३), (२) शायेस्ता खाँ (मार्च, १६६४—जून, १६८८), (३) औरंजेब का धात्री पुत्र ख़ाने ज़हान बहादुर (१ वर्ष), (४) इब्राहिम खाँ (जून, १६८९-१६९७), (५) औरंगजेब का पौत्र तथा प्रथम बहादुर शाह का पुत्र हाजीम-उस-शान् (जुलाई, १६९७-१७१२), (६) मुर्शीद कुली खाँ (१७१२-१७२७), (७) शुजाउद्दीन मुहम्मद खाँ (जून, १७२७-१७३९), (८) सरफ़राज खाँ (मार्च, १७३९-अप्रैल, १७४०) एवं (९) अली वर्दी खाँ (१७४०-१७५६)।

इसके बाद सिराज़-उद्दौला रहे। इस प्रकार इस दीर्घ मुग़ल शासन के अधीन रहकर बङ्गाली लोग मुग़ल दरबार के अभिजात गीत ध्रुपद और ख्याल से भली-भाँति परिचित थे। तथापि बङ्ग देश में ध्रुपद और ख्याल का चलन नहीं हुआ। हमारे अनुमान से इसके सम्भावित कारण निम्नलिखित हो सकते हैं :—

१. उस समय बङ्ग देश में अभिजात गीत था कीर्तन। क्या पद-रचना का वैशिष्ट्य, क्या पद में निहित भाव-गाम्भीर्य अथवा सुर और ताल का अभिजात्य-किसी ओर से भी तत्कालीन ध्रुपद गान शिक्षित और सुसंस्कृत बङ्ग-वासियों के अपने विचार में, उस कीर्तन-गान की अपेक्षा उत्कृष्ट हो ऐसा नहीं लगा। उस समय शिक्षित और सुसंस्कृत श्रेणी में संस्कृत शास्त्र-ज्ञानी कुछ ब्राह्मण एवं वैष्णव दार्शनिक ही समझे जाते थे। इसीलिए धर्म भीरु वे ब्राह्मण और वैष्णव दरबार के वातावरण में प्रस्तुत ध्रुपद इत्यादि गानों को पवित्र-गान नहीं मान सके। इसी कारण उन लोगों ने राग-ताल-समन्वित सहज और सरल विष्णुपद गान के ढंग का सहारा लेकर बङ्गाल में शास्त्रीय कीर्तन की सृष्टि की थी।

२. दूसरा कारण यह था कि ध्रुपद की गीत-भङ्गी में कुछ ऐसे विशिष्ट गमकों और स्वरालङ्कारों का प्रयोग होता था, जो कि बङ्गालियों की स्वाभाविक गीत-भङ्गी के साथ आसानी से मेल नहीं खाते थे। उनमें कौशल अर्जित करने के लिए कुशल गुरु के अधीन रहकर कठोर अनुशीलन आवश्यक था। दरबारी सङ्गीत-व्यवसायी उस्ताद अपने वंश के बाहर किसी को खास तालीम देने का विधि-बहिर्भूत और समाज-निन्दित कर्म करेंगे नहीं, यह बात भी तत्कालीन बङ्गाली जानते थे। कोई क्या कभी अपनी वृत्तिगत अथवा व्यावसायिक सफलता की चाभी यूँ ही किसी को उठाकर दे देता है?

अठारहवीं शताब्दी के उत्तरार्ध में ब्रिटिश सूर्य के प्रताप से नवाबी शासन का गौरव अस्त हो गया। उस्तादों का दम्भ और अर्थ दोनों ही विलीन हो गये। अंग्रेजी शासन द्वारा दिये गये पेंशन के अल्प रुपयों में फिर इनाम की मोटी रकम पाने की सम्भावना नहीं बची। दूसरी ओर अंग्रेज कम्पनी के राज्य को सुदृढ़ करने के लिए मुसाहिब, किरानी और दलालों का एक नया वर्ग खड़ा किया गया (पाठकगण कृपया महात्मा कालो प्रसन्न सिंह के "हुतोम प्याँचार नक्शा" पढ़कर समाज की उस परिवर्तित अवस्था को समझें)। दो-एक को छोड़कर इस नव्य जमींदार वर्ग में अधिकांश हो संस्कृति के नाम पर अपसंस्कृति के स्रोत में बह चले थे। नव्य जमींदार लोग अंग्रेज शासकों के प्रश्रय से 'कच्चा' (अनर्जित) पैसा दोनों हाथों से उस समय लुटा रहे थे। इसलिए उस्तादों ने आशा की थी कि उनके तथाकथित दरबार में जाकर कुछ सुविधा पा जायेंगे। किन्तु ये नव्य जमींदार लोग बाँध-तोड़ मौज़-शौक के लिए जितना अर्थ व्यय करते थे, उतना व्यय निश्चय ही ध्रुपद-गान सुनने के लिए नहीं करते थे। फलस्वरूप उस्तादों को बाध्य होकर अपने वंश के बाहर अनत्मीायों को और भिन्न धर्मावलम्बियों को, अपनी आर्थिक सुविधा के लिए आम तालीम देनी पड़ी थी। बङ्गाली भी खूब समझते थे कि उस्ताद-लोग उनके प्रदेश में सङ्गीत का व्यवसाय करने आये थे। इसलिए उनकी आम तालीम में मिलावट रहने की सम्भावना प्रबल थ। इस कारण उस्तादों के स्वदेश में जाकर उनकी विद्या का अर्जन करना ही बुद्धिमान् का काम है; ऐसा वे समझते थे। इस उद्देश्य से अठारहवीं शताब्दी से ही कई एक बङ्ग-सन्तान काशी, लखनऊ, दिल्ली, गया, पटना, भागलपुर, जयपुर इत्यादि सङ्गीत केन्द्रों में कोई स्वल्प-काल के लिए और कोई चिरकाल के लिए प्रवासी हुए। उनमें में सभी को ख्याति मिली हो, ऐसी बात नहीं है; क्योंकि कोई टप्पा, कोई ख्याल या कोई ध्रुपद सीखने गये थे और ये सब विधायें उस समय बङ्ग देश में जनप्रिय नहीं थीं। निधु बाबू और काली मिर्जा को छोड़ दें तो शेष अधिकांश ही पश्चिम के प्रवासी हुए थे और किसी ने भी सङ्गीत को पेशे के हिसाब से नहीं लिया था।

अतएव हमलोग समझ पाते हैं कि बङ्गदेश में हिन्दुस्तानी ध्रुपद पश्चिमाञ्चल के ध्रुपदियों के वंश-बहिर्भूत बङ्गाली सङ्गीत-गुणियों द्वारा शिक्षा दान के फलस्वरूप ही बहुल प्रचारित एवं जनप्रिय हुआ। अनेक बङ्गाली सङ्गीत गुणियों ने अठारहवीं शताब्दी से हिन्दुस्तानी ध्रुपद सीखा था, फिर भी उस समय ब्रङ्ग-देश में कोई भी आचार्य गङ्गा नारायण चट्टोपाध्याय की भाँति शिष्य-परम्परा की सृष्टि करने में समर्थ नहीं हुआ। इसीलिए आधुनिक सङ्गीत-गवेषकों के मत से गङ्गा नारायण ही प्रथम बङ्गाली ध्रुपदिया थे, जिन्होंने हिन्दुस्तानी ध्रुपद को बङ्गदेश मे प्रतिष्ठित किया।

[इस लेख की दूसरी कड़ी के अन्त में 'क्रमशः' अङ्कित है। यदि बाद में कोई कड़ियाँ प्रकाशित हुई होंगी तो उन्हें भी सम्पादन और अनुवाद-सहित हमारे आगामी अङ्कों में दिया जायेगा। सम्पा०]

THE INTRODUCTION AND DISSEMINATION OF DHRUPAD IN BENGAL

ITU BANERJEE

(Editor's Summary)

It is very difficult to pinpoint the time of the introduction of dhrupad in Bengal. Whatever may be the time of this introduction, it could not be before the advent of Mahaprabhu Sri Chaitanya Dev (1486-1533 A. D.), because :—

(1) There is no reference to dhrupad in the literature of Bengal in the 15th and 16th centuries.

(2) The people of Bengal did not know about the dhrupad that had become current in Gwalior, Agra, Mathura, Vrindavan and adjoining areas, in the period preceding Chaitanya. Mahaprabhu had sent Loknath Goswami and Bhugarbha Mishra for rediscovering and reconstructing the sites of Krishna-lila in Braja-mandal. After that, he sent Shri Rupa and Shri Sanatana for rediscovering the above sites and for composing works on rasa, ritual (*smṛti*) and the like. These two brothers originally hailed from the South and were high-placed officers in the court of the Turkish Sultan, Alauddin Hussain Shah (r. 1493-1519). They left for Vrindavan around 1513.

The authoress has raised three questions here :—

(1) If Haridas Swami was born in 1486 and Tanasen was born between 1510 and 1515 A. D., where is the possibility of Swami Haridas having a temple and an ashram in Vrindavan, when the whole region was covered with dense forests and was almost a deserted land ?

(2) Many followers of Chaitanya visited Mathura Vrindavan during and after his time. How is it that none of them mentioned the great musician and devotee, Swami Haridas ?

(3) Dhamar occupies an extensive place in the Vaishnava circles. How is it that in the compositions of Tanasena, dhamar is so scarce ?

The authoress feels that the form of music that Bengali Vaishnavas had learnt in Mathura, Vrindavan and brought back to Bengal was not dhrupad, because the vocal form that was used in Vaishnava temples was

Vishnupad and not dhrupad. She cites the evidence of Abul Fazl (1559-1602) who says in his *Ain-i-Akbari* that the vocal form prevalent in Mathura was known as 'Bishan-pada' (Vishnupad), which had six or seven lines of text and the content was eulogy of Krishna. It is her opinion that Vishnupad had a simple use of raga and tala. The songs rendered in the temple had little place for complexity of svara and laya because heavy ornamentation and intense intricacies of laya are not conducive to the calm and quiet (*sāttvika*) atmosphere befitting devotion.

The form of *Gaudīya kīrtana* that was established by Shri Narottam Thakur in the 16th century, was perhaps in accordance with the form of Vishnupad prevalent in Vrindavan. Many schools of kirtana came into being in Bengal between the 16th and 18th centuries and the kirtana-form became widespread in Bengal and Greater Bengal. But the school founded by Shri Narottam Thakur was with a wider and a more classic base. The other schools had more scope for regional influences in melody and rhythm.

Thus, the kirtana of Bengal was given a form on the pattern of Vishnupad and not dhrupad perfected by Man Singh Tomar. The dhrupad associated with the court had no attraction for the Bengalis who were under the sway of the Bhakti movement.

The dhrupad that was introduced in Vishnupur was not the one that was current in Gwalior and its adjoining areas in North India. The dhrupad of Vishnupur was known as that of Vishnupuri form. *Gamaka* is almost completely avoided in this form and on the whole it is much simpler. Liberty has also been taken with raga-forms.

The late Gopeshwar Bandhyopadhyaya had given currency to the 'fact' that Bahadur Khan, a descendant of Tanasen, was invited to the Vishnupur court by its prince, Raghunath, II and he introduced dhrupad in and around that town. But latest research has proved that the son of Jeevan Khan, named Bahadur Khan, or any other Bahadur Khan, could in no way be a contemporary of Prince Raghunath II. Late Satyakinkar Bandhyopadhyaya has exposed the 'myth' created by his uncle Gopeshwar Bandhyopadhyaya, by bringing to light the fact that he concocted this fictitious story in order to give credence to the Vishnupur tradition. Shri Satyakinkar has expressed the opinion that one Swami Satyanand was responsible for introducing and establishing dhrupad in Vishnupur. The authoress deduces that the dhrupad introduced in Vishnupur was with a religious bias and had come from the temple tradition of North India.

It is a historical fact that Vīr Hambīr (1587-1620) was the first among the Malla rulers of Vishnupur to embrace Vaishnavism. The authoress has surmised that the Vishnupad of Mathura, Vrindavan was introduced in Vishnupur during the reign of Vīr Hambīr. Gradually, this simple and sweet form of temple music got a wider circulation among the general music lovers and came to be known as the Vishnupur style of dhrupad. It is her conjecture that the *śuddhā gīti* of ancient music developed into two streams out of which one came to be known as '*Ḍāguri-bānī*' and the other was called '*Gauḍahārī-bānī*'. The former was characterised by simple and straight use of svaras and the latter by profuse use of *mīnd* (roughly, glide). It is her opinion that *Ḍāgurī-bānī* was transformed as the Vishnupur style of dhrupad.

It is well-known that Muslim ustads did not accept the Vishnupuri dhrupad as forming part of a traditional school, because the characteristics of dhrupad apart from the composition, were absent in the same. Today, some characteristics of the standard Hindustani dhrupad have found place in the Vishnupur style, but it was not so in the earlier days.

The authoress raises a question as to why, inspite of a very close contact of the Bengali people with Vrindavan, the Hindustani dhrupad of the time of Chaitanya did not get introduced in Bengal. Moreover, Bengal had a direct contact with the Mughal court through the governors appointed by this court since the early 17th century. The Bengali people must have come in direct contact with the dhrupad and khyal forms presented in the court of the different governors who were appointed from time to time between 1660-1756. How is it that dhrupad and khyal were not adopted in Bengal ? She conjectures two reasons :—

(1) Kirtana was the highest musical form that had evoked the appreciation of the Bengali people.

(2) The *gamakas* and other ornamentations used in dhrupad did not match the spontaneous musical expression of the Bengali people. Moreover, intensive training under an accomplished guru was essential for mastering them and it was not easy to get access to the 'trade recrets' of the traditional musicians of the court without being born in their families.

With the decline of the Mughal empire in Bengal because of the advent of the British, the ustads lost both their pride and money. They failed to gain patronage from the neo-zamindars created by the British. Hence, the ustads were compelled to take recourse to teaching at a

general level, without divulging their special 'secrets'. The Bengalis of the 18th century knew this very well and hence, they felt that it was better to go to the original places of the music cultivated by the ustads, e. g,, Lucknow, Delhi, Banaras, Gaya, Patna, Bhagalpur, Jaipur etc. All of them did not attain name or fame because forms like tappa, khyal and dhrupad that were learned by them, did not enjoy appreciation in Bengal at that time.

Dhrupad was popularized in Bengal by the teachers who were outside the family circle of traditional ustads. Ganga Narayan Chattopadhyaya was the most celebrated name in the 18th century, because he was the first and the foremost in establishing dhrupad in Bengal.

BUDDHIST DHRUPAD ? *CARYĀ* IN NEPAL

RICHARD WIDDESS

(School of Oriental and African Studies, University of London)

In 1916 Haraprasād Śāstrī opened a new chapter in the history of South Asian language, literature, religions and music, by publishing a manuscript that he had discovered some years earlier in the library of the King of Nepal. The manuscript contained 46 poems, in an Eastern Indian vernacular language that he identified as the earliest known form of Bengali.[1] The poems are believed to date from about the 11th century, though some individual poems may be earlier, and they are accompanied by a Sanskrit commentary of the 13th century. The poetry concerns the esoteric doctrines of the Tantric, Vajrayāna school of Buddhism, which flourished in Eastern India until the Muslim conquest. Later a Tibetan translation of the same work, made in Kathmandu in the 14th century, was discovered among the scriptures of Tibetan Buddhism, and this aided the Norwegian scholar Per Kvaerne in his authoritative edition of the text (Kvaerne : 1977).

What makes this discovery of importance for musical history is that the poems, called *caryā-pada* or *caryā-gīti*, are clearly song-texts: each is ascribed to a particular musical rāga, and each is structured in rhymed couplets separated by a refrain (*dhruva*). This structure is similar to that of the *prabandhas* of the *Gītagovinda*, which was also written in Eastern India at a similar date (12th century), and was likewise intended for musical and dance performance. *Caryā* is indeed recognised as a prabandha form by musical writers of the period such as Someśvara (*Mānasollāsa* 4.16.378 ff : 12th century) and Śārṅgadeva (*Saṅgītaratnākara* 4.292-294 : 13th century), and shows similarities both in textual structure and in esoteric language with later bhakti song traditions such as the Hindi padas of Nāmdev (Callewaert and Lath 1989 : ff.). *Cāryā* can thus be considered to be one of the precursors of the later classical *dhrupad*; indeed, one writer has called the caryā songs 'the earliest specimens of dhrupads that have thus far come down to us' (te Nijenhuis 1974 : 83).

---

1. The language has also been identified as an early form of Maithilī or Oriya. What seems certain is that it was used in Eastern India as part of a religious culture that exerted a marked influence on the Newar culture of the Kathmandu Valley.

Unlike other prabandhas that can be connected with dhrupad, however, caryā has survived to the present day in what appears to have been a continuous performance tradition. Newar Buddhist priests in the Kathmandu Valley, Nepal, still perform caryā songs (called *cacā* in Newari) as an essential part of their tantric ritual. In 1956 the Dutch musicologist Arnold Bake (then Reader in Sanskrit at the School of Oriental and African Studies, University of London) recorded numerous caryā songs in Kathmandu, and filmed the ritual dance that forms part of the same tradition. In September-October 1991, the present writer also had the privilege of studying caryā songs with a Buddhist priest in Kathmandu. As this research is still at an early stage, and because of the secrecy that surrounds the Newar caryā tradition, the present account is a preliminary exploration, drawing on Bake's recordings and unpublished notes as well as the author's own, as yet limited, experience. In the light of the evidence available so far, we shall consider, first, the origins of the caryā musical tradition; secondly, the functions of music and dance in Newar Buddhist practice today; and thirdly, the musical characteristics of Newar caryā songs, in an attempt to determine, at least provisionally, the extent to which dhrupad and caryā are related.

Origins

In what proved to be the waning centuries of Buddhism in Northern India, from about the 7th century until the destruction of Nalanda and other Buddhist centres by Muslim invaders in the 13th century, the development of precept and practice with the Mahāyāna tradition was strongly influenced by heterodox sects of yogins and tantrics, whose teachings also held a similar fascination for Hindus at this period, especially in Eastern India. These sects stressed extreme detachment from worldly objectives and conventional mores, which some of them demonstrated through occult and antinomian ritual practices, such as the consumption of forbidden substances (including alcohol and unclean or even human flesh) or sexual intercourse with women of low caste. These practices were rationalised by more orthodox groups, who stressed their symbolic rather than literal interpretation. Tantric doctrines were absorbed into a secluded part of the Buddhist tradition, the Vajrayāna or Adamantine Vehicle, to which access was available only through initiation. The attraction of this tradition was the belief that through its rituals, aided by esoteric songs and dances, the initiate could become a Bodhisattva in a single lifetime, rather than through the repeated cycles of rebirth envisaged in mainstream Buddhism. In addition to this spiritual benefit, ostensibly pursued on behalf of all mankind, performance

of such rites was believed to confer powers of a magical nature on the celebrant.

The significance of music and dance in the Vajrayāna tradition perhaps stems from the fact that in orthodox Buddhism (Theravāda and Mahāyāna) they play little or no part.[2] Their performance is thus one of the several taboos that were broken, literally or symbolically, by tantric adepts as a means of attaining spiritual power.

> 'With the sounds of flutes and other instruments which delight the mind, with the physical means who are the external Symbols performing the various modes of love, with the five kinds of sensual pleasure, he should worship himself for the sake of the happiness of his own jewellike thought by means of that yoga where he himself is the divinity. He should have no doubts of any kind concerning suitability or uusuitability, for everything may be enjoyed by means of the yoga where everything appears as illusion.' (Anaṅgavajra, *Prajñopāyaviniścarasiddhi*, ? 8-9th century, translated Snellgrove 1987 : 182).

Like classical dhrupad today, caryā songs and their associated dances have from the beginning been performed with the aim of attaining an exalted spiritual state,a state transcending mere entertainment.

> 'If in joy songs are sung, then let them be excellent vajra-songs, and if one dances when joy has arisen, let it be done with release as its object. ...Song replaces mantra, dance represents meditation...' *Hevajra Tantra I. vi. 10, 13* (quoted Snellgrove 1987 : 168)

The original setting for caryā may have been festive gatherings of the yogins (Snellgrove 1987 : 168), as is indeed stated by Someśvara (*Mānasollāsa* 4.16.196) :

2. By the 7th century, however, music had evidently become a part of certain Mahayana rituals, as reported by I-tsing at Nalanda : 'After stretching a jewelled canopy over the court of the monastery, and ranging perfumed water-jars in rows at the side of the temple, an image either of gold, silver, copper or stone is put in a basin of the same material, *while a band of girls plays music there*. The image having been anointed with scent, water with perfume is poured over it.' (Quoted in Locke 1980:68; my emphasis).

'The auspicious caryā [prabandha] is to be sung at festivals by yogins.'

The early caryā songs themselves allude to music and dance. One song (Kvaerne no. 17) ends with the words :

'The holder of the Vajra dances, the Goddess sings—difficult is the dance of the Buddha.'

This song is entirely devoted to a description of the vīṇā in esoteric terms : thus the instrument's '35 strings'-surely not a realistic number-are evidently coded language (*sandhābhāṣā*) for the 35 *nāḍī* or channels of psychic energy within the body. The song thus provides early evidence for the cultivation of the vīṇā (as both musical instrument and esoteric symbol) by yogins, a practice that by the 17th century had beed adopted also by Muslim faqirs; among Newar Buddhists, however, the use of stringed instruments seems not to have survived.

Caryā in Newar Bnddhism

Although all forms of Buddhism perished in India itself after the 13th century, the religion survived, alongside Hinduism, in the Kathmandu Valley. The practice of Vajrayāna meditation and ritual has become the preserve of a caste of priests, the Vajrācāryas, for whom alone the highest levels of initiation are reserved. Other members of the Buddhist community may be admitted to the tantric shrines where images of the Vajrayāna deities are kept, but only after suitable initiation (*dīkṣā*).

The significance of caryā music in Newar Buddhism lies in the powers it confers on its performer. As Bake observed, these powers are popularly believed to include magical forces :

'When properly executed by a priest in full regalia and danced with appropriate movements, they are considered to exercise great occult power... "It is not long ago that Surata Vajra, while singing a *cacā* spread his *chador* (shawl) over the Brahmaputra and walked across the river".'

To the Vajrācārya priest, however, such magical powers are of secondary importance; the primary purpose of music and dance are to aid in the ritual meditation called *sādhanā*, in which a particular Bodhisattva or deity is invoked and takes up residence within the priest himself. The performance of caryā is thus in principle restricted to initiated members of the Vajrācārya caste.

Caryā music comprises three distinct but interrelated elements : song, instrumental music, and dance—the archetypal triad of performing arts that constitutes *saṅgīta* in South Asian culture generally. The singing of caryā songs, by a solo singer or by a group of two to five priests, is accompanied by the playing of small cymbals (*tāh*) to mark the tāla, each singer playing one pair of cymbals. Instrumental compositions in the same tālas are played on the drum called *pañcatāla* or *kotāḥ* (a three-headed drum comprising two barrel-drums, one horizontal, the other vertical), accompanied by long, straight natural trumpets (*payṃtā*) and cymbals, but this instrumental music is played separately : it does not accompany the voice.[3] Dance, again performed by one or more priests, may accompany both the vocal and the instrumental music, which may alternate.

The entire repertory of at least 172 caryās[4] is divided into 'open' and 'secret' parts according to ritual purpose : some caryās and associated dances may be performed openly, as part of public rituals, whereas others constitute part of secret rituals held in the tantric temple (*āgam-ce*) and may therefore not be performed in public. Bake commented that the open and secret caryās appear musically similar : it is presumably the esoteric signification of the text and their ritual application that distinguishes the secret items. The instrumental music for drums and trumpets is entirely secret;[5] this is because the non-semantic syllables of which the music is composed, and which are rendered on both drums and trumpets, have an esoteric significance known only to the initiated. Like the vocal and instrumental music, dance is also divided into secret and non-secret repertories. The dance associated with non-secret caryās may be performed openly : it enacts visually the meaning of the song with expressive hand-gestures (*mudrā*). The dance that accompanies the instrumental music, on the other hand, is secret : it expounds the inner meaning of the musical syllables with secret *mudrās*.

---

3. The instrumental music can, however, be rendered vocally, by singing the notation-syllables to the pitches of the trumpet. This rendition can be performed after the caryā itself, either before or after the concluding ālāp, and is called*payṃtā*. Examples were recorded by Bake.
4. R. B. informed me that there are 100 caryās without dance, and 72 with dance (two for each of 36 deities).
5. This repertory is currently being studied by Dr. G. M. Wegner.

The following is the text of a typical non-secret caryā song, as it was taught to the writer by his teacher, R. B.[6] It is a praise-song addressed to the Bodhisattva Mañjuśrī, and according to R. B. it is performed every month at the shrine to Mañjuśrī near the Svayumbhūnāth stūpa, Kathmandu.[7] The language is evidently Sanskrit, although incorrect word-endings, absence of sandhi, and forms such as *mājhe* for *madhye*, reflect the fact that few priests now know this language. No attempt has been made here to 'correct' the text. The song was regarded by R. B. as 'old', but the date and identity of the author, one Svetabajra (whose name occurs in the last couplet), have not yet been determined.

śrī mahāmañjuśrī mahācīnavijayā
nepālamaṇḍalamājhe padmagirinivāsitā [1]
namāmi namāmi śrī mahāmañjughoṣam
kumkumavarṇa ekāsyā caturabhuja [2]
dahinabhujaya khaḍgasaradhārī
bāmabhujaya pustakadhanudhārī [3]
akṣatumaṇḍalaśrīmañjukumāra
subarṇapādukā banditapūjā [4]
dahina śrī gaṇapati svetabarṇa
bāma śrī mahākāla nīlabarṇa [5]
sataguruprasāde ṛddhisiddhidātā
bhanayi śrī svetabajragītacaritā [6]

śloka :

mañjuśrīyaṃ jagatanāthaṃ khaḍgapustakadhāraṇaṃ

sarbabidyāphaladātā mahāmañjuśrī namāmyaham

As in early manuscript examples, the caryā comprises a sequence of couplets; there is some attempt to rhyme the two halves of each couplet, but this fails in 2 and 4. No consistent metre is evident; since the text is corrupt it may originally have had greater metrical regularity, but early Apabhraṃśa examples are similarly irregular. As in many genres of South Asian religious poetry, classical verse metres based on syllabic quantity are here abandoned, and it is the musical metre-the *tāla*-that provides the rhythmic framework (see later). Nevertheless it may

---

6. In view of the fact that many Bajrācāryas still object to the tradition being taught outside their community, it has been decided not to reveal R. B.'s identity on this occasion.
7. I have not yet succeeded in witnessing this ritual, which is no longer unfailingly observed.

be noted that many lines end ⏑ - - : this ending is common in Apabhraṃśa caryās.[8] The second couplet is called *dhua* (= Skt. *dhruva*), and it functions-or rather, its first line functions-as a refrain repeated after every couplet (see later). The song ends with a separate couplet called *śloka* (though it is not in the metre to which that term normally refers).

According to legend, Mañjuśrī came from China to the Kathmandu Valley in ancient times when the valley was filled with a lake. He worshipped the self-existent flame that burned at the lake's edge, the site of which is now marked by the Svayambhūnāth stūpa; then with his flaming sword he cut a channel through the surrounding mountains in order to drain the lake, thus making the valley available for human habitation. The song describes the iconographic and other attributes of the Boddhisattva, who is worshipped as the teacher of wisdom and destroyer of ignorance :[9]

(1) Śrī Mahāmañjuśrī, the victor of Mahācīna (China), who dwells on Lotus Mountain in the midst of Nepāla Maṇḍala (the Kathmandu Valley).

(2) I hail Mahāmañjughoṣa, of saffron colour, one-faced, four-armed.

(3) In his right hand(s) he holds a sword and an arrow, in his left hand(s) he holds a book and a bow.

(4) Hail to him who arises from the syllable 'a' and is also known as Mañjukumāra; we revere him and offer pūjā to his golden feet.

(5) On his right is the white Gaṇeśa; on his left is the blue Mahākāla.

(6) He is the true teacher who grants as a boon success and fulfilment (in yogic practice). This verse which we sing was composed by Śrī Svetabajra.

śloka : I hail Mañjuśrī, Lord of the Universe, who holds a sword and a book : great Mañjuśrī who gives all wisdom as a boon.

It is clear that this song is by nature a *stotra*, a hymn of praise listing the attributes of the deity. Many of these attributes are iconic,

8. The *Saṅgītaratnākara* specifies the metre Paddhaḍi for caryā-prabandha (4.292-294). According to Kallinātha's commentary, the last foot should be *jagaṇa* (— ⏑ —).

9. This translation follows Kalamandapa 1986:19, with a few small modifications; the text as received from R. B., and as given in Kalamandapa 1986, admits of many ambiguities and uncertainties, and this translation is thus not definitive; it is rather an interpretation.

that is, they could be represented visually in a drawing, painting or sculpture.[10] The same features, and the remaining, non-pictorial characteristics and references as well, can equally be represented in dance, through the use of symbolic hand-gestures (*mudrā*) and bodily movements. In the ritual of Vajrayāna Buddhism, the drawing of a maṇḍala or the performance of dance and song are aids to meditation (*sādhanā*), in which the adept visualizes the various deities in order to

> 'gain control of the mind, become skilled in creating mental constructions, make contact with powerful forces (themselves products of mind) and achieve higher states of consciousness..The visualization of the deities is internal, but all the faculties of man are used to facilitate the visualization. The *sādhanās* may be chanted. The entire circle of deities meditated upon may be drawn (traditionally in coloured sand) as the adept meditates, thus producing a *maṇḍala*. Or the *sādhanā* may be acted out in dance.' (Kalamandapa 1986)

In brief, therefore, the caryā song, along with dance and pictorial representation, is indissolubly linked with the processes of ritual meditation that are an essential part of Buddhist practice in the Kathmandu Valley. It is no doubt due to this essential ritual function that the genre has survived through many generations.

Music

1. The musical system

A provisional list, certainly not yet complete, of the rāgas and tālas employed in caryā is provided in Tables I and II. While most of the rāga names are well-known from Indian tradition, it is too early to draw any firm conclusions about the date at which this system may have been transmitted from India to Nepal. It is remarkable, however, that almost all of the rāga names are known to the 13th century *Saṅgītaratnākara*, as well as to later sources such as the *Saṅgītadarpaṇa* and *Saṅgītanārāyaṇa* (both 17th century); all three of these sources were known in Nepal, where manuscripts of them survive in the National Library. The caryā rāga tradition could therefore have entered Nepal as early as the 13th century, by which period the texts of the earliest surviving songs may already have been known there (since they were translated into Tibetan in Kathmandu in the following century). Bake (op. cit.) observes,

10. A stone sculpture of unknown date at the Mañjuśrī shrine, Svayambhūnāth, reproduces all the features referred to in verses 2, 3 and 5 of the song.

however, that manuscripts in the possession of caryā singers contain technical descriptions, 'verse-portraits' and even pictorial representations of the rāgas, which he regarded as suggesting a somewhat later date for the tradition; he concludes that

> 'the *cacā* in their present form cannot be older than three to four hundred years and, from their style of the poetry, one should be inclined at first sight to date them not earlier than the seventeenth century. The form in which these rāgas are sung in Nepal does not tally with the modern Indian tradition. It is well known that great changes have taken place in India during the last few centuries and the chances are that Nepal, having been cut off from the rest of the world since the end of the eighteenth century has preserved the rāgas in an earlier form'.

A hint that a 17th-18th century date may be correct is afforded by the tāla Jaṭi (=Sanskrit Yati), a 7-beat tāla divided 3+2+2; this does not appear as early as the *Saṅgītaratnākara*, and in later treatises it is defined as an 8-mātrā structure. It had acquired a 7-beat structure in practice, however, by the 17th century, as song-text examples in *Saṅgītanārāyaṇa* show (Katz 1987:2, 169 ff.).

The origins of the caryā musical system is a complex issue which cannot yet be resolved. Interestingly, it is an issue that R. B., an unusually scholarly caryā performer, has considered in some detail. In answer to my enquiries, he at first maintained that there were 36 rāgas; he then explained that there were in fact only 6 rāgas, each of which had innumerable wives (*rāgiṇīs*) and sons (a concept found in a number of mediaeval North Indian treatises). On further questioning he admitted that, although he had himself worked out a categorization of caryā rāgas along these lines, it was not contained in his own manuscript song-books, which give only the name of the rāga and tāla for each song; he had in fact consulted a manuscript musical treatise, called *Sangītacūḍāmaṇi*, preserved in the National Archive, Kathmandu.[11] He does not consider that his own or any other rāga-rāgiṇī system adequately applies to what he regards as the Buddhist, as opposed to the Hindu, rāga tradition. He also pointed out, with a perspicacity unusual among performers, that lapses of memory and mistakes in transmission over many generations

11. He stated that this work is in Sanskrit and Newari. At present I do not know the date of this treatise. According to Bake, the rāga-rāgiṇī system is employed in manuscripts belonging to other priests.

must have gradually distorted the structure of the rāgas. He believes, nevertheless, that in origin the caryā tradition predates the śāstric rāga-rāgiṇī systems by many hundreds of years. This information is of interest for a number of reasons, not least because it demonstrates the influence (albeit limited) of textual tradition on the thinking of performers, and also the recognition of change even within a very conservative and cloistered performance tradition. It is thus likely that a degree of change in the structure of rāgas and tālas has occurred in Nepal as well as in India.

Before leaving the musical system of caryā, it should be mentioned that some of the same rāgas and tālas are to be met with in other genres of Newar music, particularly the *dāphā* traditions of Hindu and Buddhist group temple-singing; possible interchange between these traditions and caryā should therefore be taken into account. Another source of musical influence might have been 'secular' court music imported from India. In the early 18th century the Kathmandu king, Mahindrasiṃha Malla (reigned 1700-1722) invited Muslim musicians from India to serve at his court (Slusser 1982:I, 69). From then onwards Hindustani music was practised in Nepal as an entertainment for the court, side by side with the Newar music and dance traditions which served ritual purposes. There was a brief interruption during the reign of the Gorkhāli invader, Pṛthvī Nārāyaṇ Śāha (ruled 1769-1775), but during the Rana period (1846-1951) Nepal became an important centre of Hindustani music; the Kathmandu court frequently exchanged musicians with Banaras, Darbhanga, Lucknow, Rampur, Calcutta and other centres. To what extent the music of such performers influenced the Newar ritual traditions is as yet unknown.

2. *Form*

A notation of the melody for the caryā *Śrī Mahāmañjuśrī* is presented in Example 1; the melody given here for the first couplet (la, b) is repeated for subsequent couplets. In an elaborate performance with instrumental music and dance, the caryā itself would be preceded and followed by a number of other items : first, the dancer enters the stage to instrumental music (*lapāhā, jhākā*); a musical invocation to the god (*dyalhaygu*) and a flower offering (*svāṃchā*) are performed; the *ālāpa* of the rāga is sung; the *cacā* is sung and danced, followed by the *śloka*; the *ālāpa* is repeated; and an instrumental piece with dance may be performed (information from R. B.). A purely vocal performance would comprise ālāpa, caryā, śloka, and a repetition of the ālāpa.

The structure of the caryā song itself is of considerable historical interest. In the early texts published by Haraprasād Śāstrī, each song comprises a number of rhymed couplets. The Sanskrit commentary (13th century) makes it clear that the second couplet is a refrain, *dhruva-pada*, but does not explain in what precise sequence the lines of the song are to be performed. In *Śrī Mahāmañjuśrī* there are six couplets of which the second is again a refrain (*dhua* = *dhruva*). If we number the lines of each couplet as a and b, the sequence of performance is as follows : 1a, 1b, 2a, 2b, 2a; 3a, 3b, 2a; 4a, 4b, 2a; 5a, 5b, 2a; 6a, 6b, 2a. It is thus only the first line of the *dhua* (2a) that recurs as a refrain, and it does so after each couplet, including the second couplet itself.

The melody comprises three phrases (I, II, III), each corresponding in length to one line of text, as follows :

text	melody
1a	I
1b	II
2a	*III*
2b	II
2a	*III*
3a	I
3b	II
2a	*III*
etc.	

This structure is rather different from that of modern classical dhrupad, where it is the first text-line and first melodic phrase—or the first part of the first line/phrase that serves as a refrain; a refrain that is repeated, furthermore, only after lines 1, 2 and 4 of the classic four-line structure (Widdess : 1981). Bake was therefore mistaken, if the present example is typical, in asserting that 'the succession of the different parts [of a caryā song] closely follows the rules laid down for the oldest Indian style of singing, the *dhrupad*'. The caryā structure is in fact closer to that of the *Gītagovinda*, as observed by Callewaert and Lath (1989 : 76).

The melodic structure of *Śrī Mahāmañjuśrī* is not wholely unlike that of the modern Hindusthani rāga Naṭ, but the relationship between the caryā rāga and the many historical and modern Indian rāgas that bear or bore variants of the name is too complex a matter to resolve without taking many other examples into account. Two aspects of the

melodic structure of the present example may, however, be significant in assessing the relationship between Newar and Indian musical forms. First, the consistent tonal orientation provided by the drone in modern Indian classical music is absent. Consequently, at different points of the melody, different pitches can be heard as 'Sa', particularly the pitch transcribed as 'Pa' in Ex. 1. The sense of a shifting or ambiguous tonic can also be noticed, for example, in temple music traditions of Nepal and India where no drone is used. This situation is of interest because it reflects the condition of all South Asian art music before the introduction of drone instruments in art-music during the Muslim period, and may shed light on theoretical concepts such as *aṃśa* and *nyāsa* in early treatises. Secondly, the different sections of the melody appear to be distinguished partly by register. Thus the second melodic phrase (II: cycle 5-8) lies for the most part in a higher register than the first and third, which exploit similar registers. Distinctions of register characterise the sections of dhrupad and other classical forms, and are referred to in Śārṅgadeva's description of the *dhruva-prabandha* (Widdess 1981), where the second section is said to be higher than the first. However, neither this nor other caryā songs exhibit the stereotypical emphasis of the upper tonic that characterises the *antarā* and *anupallavi* sections of Indian classical compositions today.

3. Text setting

Bake commented that 'the true nature of *cacā tāla* will only become apparent when the interplay of rhythmic accents and sung text, and the subtle connection between meaningful words and unintelligible refrain-like passages has been throughly investigated. It seems not unlikely that then we will discover a living form of ancient Indian traditions, so far known from theoretical texts only.' The investigation of these questions will require the analysis of a larger corpus of caryā songs, but for the present two observations may be made in relation to Example 1. These concern the two factors indicated by Bake, namely the relationship between musical rhythm and text, and the use of non-lexical syllables in addition to those of the text proper.

Bake supposed that 'the flow of the melody seems to be strongly influenced by the metre of the underlying poem'. But the text of the present example, as we have noted, has no consistent metre; the number of syllables per line, and the disposition of long and short syllables (as defined by the rules of prosody), are irregular. It is, as we suggested earlier, the musical tāla that provides the rhythmic framework within

which the text syllables, whether few or many, long or short, are accommodated; and they are so accommodated according to a consistent scheme that has nothing to do with text metre. This scheme is demonstrated in Table 3.

The table shows how each text couplet, comprising two lines (a and b), is set to eight cycles of the tāla, with four cycles per line. For each of the four cycles per line, the beats of the tāla are numbered 1-7. The dots indicate the beats on which syllables normally fall. Thus in the first cycle of line a, syllables normally fall on beats 1,2,4 and 7, but not on beats 3,5 or 6. Beats on which syllables sometimes fall, but not invariably, are indicated by a question-mark. Additional syllables occasionally fall on other beats besides those marked, but almost never on beats 3 or 5. This is therefore a regular scheme that can accommodate a variable number of syllables per line. There appears to be no correlation between the positions of a syllable in this scheme and its metrical quantity; the scheme is a purely musical construct to which the metrically irregular text is accommodated. It remains to be seen whether there are caryā songs with a more regular quantitative metre, and if so, whether this metre is reflected in the musical setting. Meanwhile we may observe that similar patterns of text-underlay can be observed in a number of Indian classical tālas, for example the 12-beat Cautāl of dhrupad, where syllables characteristically fall on beats 1, 3, 4, 6, 7, 9, 10 and 12.

The 'unintelligible' syllables referred to by Bake are evident in the performance of *Śrī Mahāmañjuśrī*. Some of these function merely to prolong the preceding syllable of text; they typically begin with the consonant *h-*, and echo the vowel of the prolonged syllable, thus : *pū-hū-hū-hū-jā, na-mā-mi-hi* etc. Other syllables which we may perhaps term 'punctuation syllables' are inserted before the beginning of each stanza and each text-line. Before the beginning of each *b* line, the syllables *ā-ha* are inserted; they occupy the last two beats of the pievious tāla-cycle, and they anticipate the first two notes ($\dot{R}$ $\dot{R}$) of the *b*-line melody (II). The same two syllables are similarly inserted before the beginning of the *dhua*, and again they anticipate melodically the first two notes (*MP*) of the *dhua* melody (III). In this case the punctuation syllables and the first two notes of the *dhua* are also marked by additional cymbal strokes (see Example 1). The function of both punctuation syllables and cymbal strokes is presumably to emphasise the beginning of the refrain, which constitutes as it were the climax of the stanza.

The beginning of each stana, including the first, is also marked by punctuation syllables, but here a longer syllabic formula is employed :

ā hāya hā ha. These syllables occupy the last two beats of the previous cycle, plus two additional beats, to the first of which a silent gesture is to be made instead of a sounded cymbal-stroke (see notation). These additional beats interrupt the 7-beat musical metre, which in effect stops at the end of the *dhua* and starts again at the beginning of the next stanza. When singing the punctuating syllables, furthermore, the singer (R. B.) returns to the slow tempo established at the outset, since a gradual acceleration tends to occur during his singing of each stanza. The punctuating syllables thus mark a break in the text structure, in the musical metre, and in tempo. The melody to which they are sung, however, effects a transition from the last note of the refrain (Sa) to the first note of the following stanza (Pa) (Example 2).

To the Indian musicologist the punctuating syllables may perhaps be reminiscent of the *upohana* described in the Nāṭyaśāstra and other early treatises. This was a sequence of non-lexical syllables sung at the beginning of each section of certain vocal compositions of a ritual character (the *sapta-gītaka*). Significantly, the upohana to the second and subsequent sections was often shorter than the upohana to the first section; similarly, in the present example, the first line of each stanza has a longer phrase of punctuating syllables (4 beats) than subsequent lines (2 beats each).

The punctuating syllables in the present example of caryā may therefore reflect the survival of a very ancient musical practice associated with ritual song. Similar punctuating syllables also occur in other genres of Newar ritual music, for example the *dhimay* and *navabājā* genres of drum music. A similar parallel between caryā and early Indian practices is evidenced in a caryā song-text noted by Bake, which includes the line :

hevajra tulya tenā hūṃ hūṃ tenā hūṃ hūṃ tenā...

This example reminds us that the word *tena* (literally 'by him/that') is used by Śārṅgadeva (4. 12ff.) to denote auspicious syllables in the texts of prabandhas. Bake's hope that in caryā 'we will discover a living form of ancient Indian traditions, so far known from theoretical texts only' seems at least in part to have been well-founded.

4. *Style*

Regarding the style of singing caryā songs, Bake commented that 'the form of execution...is definitely archaic. They use a minimum of ornamentation, the words are very prominent.' This description again suggests a parallel with classical dhrupad. But the examples recorded

by Bake, and also those heard and learned by the present writer, exhibit a higher degree of embellishment than would be permitted in classical dhrupad today; small, rapid turns and runs are employed, in which the individual pitches are neatly articulated. The student soon discovers that the same line of melody will be sung in different ways, the teacher varying both the rhythm and the ornamentation within certain limits; while some variations reflect changes in the text where the same melody is used for different verses, others are apparently *ad libitum*. A few alternative possibilities are noted in Example 1, but successive stanzas of the song give scope for many more variations.

Despite this licence to vary the musical setting, the words, as Bake rightly observed, are always prominent, and, at least in the present example, are organized rhythmically according to an unchanging scheme, as we have seen. To this extent the comparison with dhrupad is pertinent. The parallel becomes closer when we take into account group singing of caryā. The examples recorded by Bake and learned by the present writer were all rendered by solo singers, but in a ritual context they may be sung by five or more singers simultaneously. In this situation the scope for embellishment and variation is clearly more limited; the single recording of group caryā available to me so far[12] exhibits a strong melodic and rhythmic unison, with no ornamentation or spontaneous variation. It may be this style of rendering caryā that Bake had in mind when drawing the comparison with dhrupad.

Conclusion

There seems no reason to doubt that the caryā music of the Newar Buddhist priesthood is historically derived from music current in India during the 12th and 13th centuries, and preserves some of the musical practices of that period or even earlier. To what extent it has changed in the meantime, under the influence, perhaps, of indigenous Newar music and/or Hindusthani court-music, remains to be determined.

On present evidence, how far, if at all, can caryā be said to represent 'Buddhist dhrupad' ? This question would be easier to answer were there more general agreement on the definition of dhrupad. It can certainly be stated that caryā belongs to the family of prabandha forms, within which dhrupad also finds its historical roots. In having a refrain—a *dhruva-pada*—it can be said to constitute dhrupad in a purely

12. The recording in question was made by Carol Tingey at Bungamati in 1986.

literal sense : but as we have seen, the textual structure of caryā, in which the refrain is the second couplet, is distinct from that of dhrupad where the first line is the refrain. Judged by this criterion, forms such as khyāl and kriti are more closely related to dhrupad than is caryā. The use of contrasting registers to distinguish melodic sections allies the present example of caryā with many genres of Indian classical music, of which dhrupad is but one; but the absence of a drone from caryā generally is an important difference in performance practice. The prominence and importance of the words and their rather regular rhythmic placement within the tāla-cycle are factors that link caryā with dhrupad, as is the use of ālāp before the composition to establish the rāga (repeated after the composition in caryā). But the style of rendering caryā songs is only comparable to that of dhrupad in the case of group performance, solo performance being more highly decorated than would be permitted, at least in classical (as opposed to temple) dhrupad.

It could be argued that *Śrī Mahāmañjuśrī* is similar in subject-matter and literary style to the many dhrupad compositions that sing the praises of a deity (or ruler, or beloved) by enumerating his or her attributes and virtues. But comparison with caryā serves to emphasise the extent to which classical dhrupad has become divorced from any ritual context--if indeed it originally had such a context—and has existed as an essentially non-ritual art-form, with or without overtones of religious philosophy, at least since the time of Tansen. In some religious traditions such as the Puṣṭimārgī sampradāy, elements of classical dhrupad have been employed in ritual music. But whereas the function of the ritual music in a *bhakti* context is partly to arouse and express feelings of devotion, and partly to entertain the deity in royal fashion, and may be performed by lay members of the sampradāy, in Newar Buddhism music and dance form an integral part of tantric ritual meditation, whereby priests become receptacles of the deities invoked, and can only usually be performed by the priests themselves.[13] In all respects, therefore, the relationship between caryā and contemporary musical forms in India is a complex one, which can only be clarified in the light of further investigations.

13. Dhrupad song-texts on tantric themes have been recorded (Rana 1976), but these, which like caryā emanate from Nepal, in no way characterize dhrupad in general.

References

Bake, A. A. (1957) : 'A preliminary report on the music of the Kathmandu valley', unpublished typescript (School of Oriental and African Studies library)

Callewaert, W. M. and M. Lath (1989) : *The Hindi Padāvalī of Nāmdev*, Delhi

Kala-mandapa (1986) : *Buddhist ritual dance*, Kathmandu

Katz, J. B. (1987) : *The musicological portions of the Saṅgītanārāyaṇa : a critical edition and commentary*, D. Phil. thesis (unpubl.) Oxford

Kvaerne, P. (1977) : *An anthology of Buddhist tantric songs : a study of the Caryāgīti*, Oslo

Nijenhuis, E. te (1974) : *Indian music : history and structure*, Leiden

Slusser, M. S. (1982) : *Nepal Mandala : a cultural study of the Kathmandu valley*, Princeton

Snellgrove, D. (1987) : *Indo-Tibetan Buddhism*, London

Rana, T. L. (1976) : 'Dhrupad song-texts', unpublished seminar paper read at the Faculty of Music, Banaras Hindu University

Śārṅgadeva : *Saṅgītaratnākara*, vol. 2, ed. S. Subrahmanya Sastri, Adyar 1959

Someśvara : *Mānasollāsa*, vol. III, ed. G. K. Shrigondekar, Baroda 1961

Tingey, C. (1985) : *The Nepalese field-work of Dr. Arnold A. Bake*, MMus dissertation (ethnomusicology), Goldsmiths' College, University of London (unpubl.)

Widdess, D. R. (1981) : 'Aspects of form in North Indian *ālāp* and *dhrupad*', in D. R. Widdess and R. F. Wolpert (eds.), *Music and Tradition : essays on Asian and other musics presented to Laurence Picken*, Cambrige, pp. 143-181.

TABLE 1

rāga name‡	source 1	2	3	4	5
ahenḍī = ahiḍī ?				*	
ahīḍī		*	*		*
(maṅgal) basant		*	*		*
bhairava		*	*	*	*
bhairavī	*	*	*	*	*
bhairavī-bhairava ?				*	
deśākha	*	*	*	*	
dhanāśrī		*	*		*
dhṛāgāra ?				*	
gāndhā [ra] bhairavī				*	*
gāüḍā	*		-ī		
godagrī/gvadagrī/ gvodagrī		gauḍakṛti	guṇkarī/ goṇḍakirī		*
guñjarī/lī, gundalı	*	gurjarī	gurjarī	*	*
hinḍola		*	*		*
kāmoda	*	*	*	*	*
karṇāṭī/kannādī		*	*	*	*
lalita		*	*		*
lalita gundalī					*
madhumata		madhyamādi	madhyamādi		*
mālas [r] ī	*	*	*	*	*
mallārī	*	*	*		
naṭa		naṭṭa	*	*	*
pañcama		*	*	*	*
paṭamañjarī	*	prathama-	*	*	*
rāmakrī		*	*	*	
singhāra mālasrī					*
toḍī		*	*		*
trāvalī		trāvaṇī	trivaṇā		*
vibhāsa			*	*	

Sources :

1 caryās of Kānhā and Saraha (11th century ?)

2 *Saṅgītaratnākara* (13th century)

3 *Saṅgītadarpaṇa* and *Saṅgītanārāyaṇa* (17th century)

4 A. A. Bake (field notes, 1956)

5 Kalamandapa 1986 and R. B. (interview 1991)

‡Spellings variable and in some cases uncertain.

TABLE 2

tālas :			
	ek	4	=4
	caspati	3+2+2	=7
	jaṭi	3+2+2	=7
	trihurā	4+2+2	=8
	ṣaṭaṅkār‡	4+2+3+1	=10
	māth	4+4+2+4	=14
	jhap	?	
	sani	?	

Sources : R. B., Kalamandapa 1986, Bake (Tingey 1985)

‡ spellings vary

TABLE 3

tāla cycles

	1							2							3							4						
	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7
a:	●	●		●			●	●	●		●		?		●			●			●	●			●		*ā*	*ha*
b:	●	?		●			●	●	?		●		?		●			●		?	●	●	?		●		*ā*	*ha*

Example 1

+		0	
•	•	•	•
S	S^GMP	P	P '
ā	***hāya***	***hā***	***ha***

melodic section: [I]

tāl cycle:	1							2						
tāḥ:	x			+		+		x			+		+	
	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
melody:	PM	MR	P	NP	-	^P	P '	PS	-	GMP	^P	- '	^Ṙ	^ṘṠ
[1a]	si-	rī		ma-		hā-	ha	ma-		--ñ-	ju-		śrī	-

	3							4						
	x			+		+		x			+		+	
	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
	ṠN	NṠ	NDP	^P	-	^P	P '	NM	MR	R	S	- '	^Ṙ	^Ṙ '
[1a]	ma-	hā-	-	cī-		-	nā	bi-	ja-	ha-	yā		***ā***	***ha***

[II]

	5							6						
	x			+		+		x			+		+	
	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
	^Ṙ	^ṘṠ	ṘṠṘ	NDP	-M'	PṠ	Ṡ	Ṡ	ṠṘ	'	ṀĠ	Ṙ	ṘṠ	-N
[1b]	ne-	pā-	-	la-		a-	maṇ-	da-	la-		mā-	-	jhe-	-
											ṀĠ	^Ṙ	ĠṘṠ	ṘṠN
[2b]	kum-	ku-	-	ma		ha	ba-	ra-	na		e-	-	-	-

	7							8						
	x			+		+		x			+		+	+
	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
	NDN	DNṠ	NDP	P	'	PṠ	Ṡ	N	P	NP	MR	- '	M	P
[1b]	pa-	-	-	dma-		gi-	ri-	ni-	vā-	si-	ta		***ā***	***ha***
							S S	NP	-M	^P				
[2b]	kā-	-	-	śya		ca-	tu-ra-	bhu-	-	-	ja	-	***ā***	***ha***

dhua

[III]

	9							10						
	+	+		+		+		x			+		+	
	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
	M	*P*	'	*•$^{P\dot{S}}$N̲*	-	*^{DP}D*	*P*	*^{MG}M*	*MR*	*P*	*N̲P*	-	*^^P*	*P* '
[2a]	na-	mā-		mi	-	*hi*	na-	mā-	mi		śrī-	-	*hi-*	*ri*
			*or:	*$\dot{S}$N̲DN̲$\dot{S}$N̲*	-	*^^P*	*P*							

	11							12 *first time only*						
	x			+		+		x			+		+	
	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
	^{P}S	*S*	*P*	*•$^{P\dot{S}}$N̲*	*-^{S}N̲*	*^{DP}D*	*P*	*M*	*^R*	*^R*	*S*	'	*$\dot{M}$R*	*^$\dot{R}$*
[2a]	ma-	*ha-*	*hañ-*	ju-	-	-	*hu*	gho-	-	-	ṣam		***ā***	***ha***
			*or:	*^{P}N^{SNDNS}*	*N^{SN}*									

First time return to cycle 5 for line 2b. Subsequent times end as shown in Example 2.

Key to symbols:

[I]	melodic section
1, 2 etc.	tāla cycles
x, +, 0	cymbal strokes: x = damped, + = undamped, 0 = silent movement
•	beat
SRGMPDN̲	main melody notes
$\dot{S}$	note in upper octave
SRGMPDN̲ (small)	rapid decorative notes
^P, ^R	*$^{PN̲}$P, ^{RM}R*
P -	prolongation of pitch
'	breath taken
[1a]	text line-number
ma ñju śrī	syllables of text
hā-	prolongation syllables
ā ha	punctuating syllables

Example 2

12				*			(extra)		1						
x			+		+		0		x			+		+	
•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
M	*^R*	*^R*	*S*	'	*S*	*^{S}GMP*	*P*	*P* '	*^PM*	*M^{PMGR}*	*G*	*R*	*P* '	*^P*	*P* '
gho-	-	-	ṣam		***ā***	***hāya***	***hā***	***ha***	[3a]da-	hi-	-	nā	-	*hā*	bhu-

* *End here at conclusion of song.*

बौद्ध ध्रुपद ? नेपाल में 'चर्या'

रिचर्ड विडेस

(सम्पादिका-कृत सार-संक्षेप)

१९१६ में हरप्रसाद शास्त्री ने नेपाल-नरेश के पुस्तकालय से प्राप्त एक पाण्डुलिपि के आधार पर ४६ गेय पद प्रकाशित किये थे। इन पदों की भाषा को उन्होंने बङ्गला का आरम्भिक रूप समझा था। लेखक का कहना है कि इस भाषा को मैथिली या उड़िया का भी पूर्वरूप समझा जाता है। इन पदों का काल ग्यारहवीं शताब्दी के आस-पास आरम्भ हुआ होगा, ऐसा माना जाता है। शायद कुछेक पद उससे पहले के भी हों। इन पर तेरहवीं शताब्दी की एक संस्कृत टीका भी है। इनका विषय बौद्ध मत के अन्तर्गत तान्त्रिक वज्रयान सम्प्रदाय से है जो कि मुसलमानी विजय तक पूर्व भारत में प्रचलित था। बाद में इस रचना का चौदहवीं शताब्दी में किया गया एक तिब्बती अनुवाद भी मिला था जिसके आधार पर नार्वे के विद्वान् Per Kvaerne ने इसका प्रामाणिक संस्करण १९७७ में प्रस्तुत किया था।

इस रचना के आविष्कार से सङ्गीत के इतिहास में एक नया अध्याय जुड़ा क्योंकि ये पद गेय हैं, प्रत्येक के लिए राग का निर्देश है। इनकी रचना प्रासयुक्त दो-दो कड़ियों की इकाइयों में हुई है, जिनमें से प्रत्येक के बाद ध्रुव आता है। यह संरचना गीतगोविन्द के प्रबन्धों के सदृश है। गीतगोविन्द का रचना-काल भी बारहवीं शताब्दी ही है। उस काल के आस-पास के ग्रन्थकार यथा मानसोल्लास के प्रणेता सोमेश्वर और सङ्गीत-रत्नाकर के रचयिता शार्ङ्गदेव ने चर्या को प्रबन्ध का ही प्रकार माना है। संरचना और रहस्यमयी भाषा को लेकर परवर्ती भक्ति-गीतों का इसके साथ साम्य है, जैसे कि नामदेव के हिन्दी पदों का। इस प्रकार चर्या को परवर्ती ध्रुपद के पूर्वरूपों में से एक समझा जा सकता है। किसी-किसी गवेषक ने तो चर्या-पदों को ध्रुपद के आदिम नमूने माना है।

अन्य प्रबन्ध-भेद, जिनका ध्रुपद के साथ सम्बन्ध जोड़ा जा सकता है, से चर्या इस प्रकार भिन्न है कि यह आजतक प्रायः अखण्ड प्रयोग-परम्परा में जीवित रही है। नेपाल में काठमाण्डू की घाटी में नेवार बौद्ध आज भी चर्यागीत गाते हैं जिन्हें नेवारी में 'चचा' कहा जाता है। १९५६ में हॉलेन्ड के musicologist Arnold Bake ने काठमाण्डू में कई चर्यागीत 'रिकॅर्ड' किये और उसी परम्परा के अङ्गभूत कई आनुष्ठानिक नृत्यों की भी फ़िल्म बनाई। १९९१ में सितम्बर-अक्तूबर में लेखक ने भी एक बौद्ध धर्मगुरू से चर्यागान का शिक्षण लिया था। लेखक की मान्यता है कि अभी चर्या के सम्बन्ध में अनुसन्धान बहुत प्रारभिक

अवस्था में है और नेवार-चर्या-परम्परा बहुत रहस्य-भरी है। इसलिए प्रस्तुत विवरण बहुत ही प्रारंभिक अवस्था का है। जो भी प्रमाण अबतक मिले हैं, उनके आधार पर लेखक ने चर्या की सांगीतिक परम्परा के मूल, नेवार बौद्ध-आचार में आज भी गीत और नृत्य के स्थान और नेवार चर्या-गीतों के सांगीतिक लक्षण पर विचार किया है ताकि ध्रुपद और चर्या के सम्बन्ध पर, अनन्तिम रूप में ही सही, कुछ प्रकाश पड़ सके।

मूल

उत्तर भारत में सातवीं शताब्दी से १३वीं शताब्दी तक बौद्ध मत के ह्रास का काल है। १३वीं शताब्दी में तो मुसलमान आक्रान्ताओं द्वारा नालन्दा एवं अन्य बौद्ध केन्द्र नष्ट-भ्रष्ट कर दिये गये। इसी ह्रास के काल में महायान पर तान्त्रिकों और योगियों का प्रबल प्रभाव पड़ा, जिनके प्रति पूर्व भारत के हिन्दू समाज में उस समय काफ़ी आकर्षण था। तान्त्रिक सिद्धान्तों का बौद्ध मत के बज्रयान नाम के एक एकान्त या विविक्त भाग में समावेश हुआ, जिसमें प्रवेश दीक्षा द्वारा ही सम्भव था। इस परम्परा का आकर्षण यह था कि इसके अनुष्ठान, जिनमें गीत नृत्य सहकारी थे, के द्वारा एक ही जन्म में दीक्षित व्यक्ति 'बोधिसत्त्व' हो सकता था। इन अनुष्ठानों से आध्यात्मिक लाभ के अतिरिक्त जादू टोने की शक्तियों का अर्जन भी होता है, ऐसी मान्यता थी।

वज्रयान में गीत-नृत्य के महत्त्व का मूल है थेरवाद और महायान में निहित इनके प्रति विरोधी भावना का तिरस्कार। चर्या-गान और उसका सहचारी नृत्य आरम्भ से ही उच्च आध्यात्मिक स्थिति के लाभ के लिए प्रयुक्त होता रहा है, न कि केवल विनोद के लिए। गान को मन्त्र के तुल्य और नृत्य को ध्यान के तुल्य माना गया। इनके प्रयोग के लिए प्रसङ्ग योगियों के उत्सव होते थे, सोमेश्वर ने ऐसा कहा है। स्वयं चर्या-पदों में गीत और नृत्य के सन्दर्भ भी मिलते हैं। एक पद में कहा है :—

"देवी जो कि वज्र-नृत्यों को धारण करती हैं, गाती हैं—बुद्ध का नृत्य कठिन है।"

इस गीत में रहस्यात्मक भाषा में वीणा का वर्णन है, इस वाद्य के पैंतीस तार हैं, यह कोई यथार्थ संख्या नहीं है, संधा भाषा है, अर्थात् ३५ नाड़ियों के लिए code है। इससे यह पता चलता है कि वीणा को वाद्य के रूप में और रहस्यात्मक प्रतीक के रूप में योगियों ने साधा था। इस प्रथा को मुसलमान फकीरों ने भी सत्रहवीं शताब्दी में अपना लिया था, किन्तु नेवार बौद्धों में तन्त्री वाद्यों का प्रयोग जीवित नहीं बचा है।

नेवार बौद्ध मत में चर्या

यद्यपि बौद्ध मत के सभी रूप १३ वीं शताब्दी के बाद भारत में समाप्त हो गये, तथापि नेपाल में यह 'धर्म' हिन्दू धर्म के साथ-साथ जीवित रहा। वज्रयान में विहित ध्यान और अनुष्ठान का अधिकार विशिष्ट 'पुरोहित' वर्ग अर्थात् वज्राचार्यों में सीमित रह गया है क्योंकि उच्च दीक्षा उन्हीं के लिए सुरक्षित है।

नेवार बौद्ध मत में चर्या-सङ्गीत के प्रयोक्ता को जो शक्तियाँ प्राप्त होती हैं, उन्हीं के कारण उसका महत्त्व है। गान और नृत्य यदि सही विधि से किया जाये तो भारी गुह्य शक्तियाँ प्राप्त होती हैं। कहा गया है—"सुरत वज्र ने एक चचा को गाते हुए अपनी चादर ब्रह्मपुत्र पर फैला दी और उसपर चलते हुए नदी पार हो गये।" वज्राचार्य के लिए इन शक्तियों का महत्त्व गौण है, गीत, नृत्य 'साधना' में सहायक के रूप में स्वीकृत हैं। इस प्रकार चर्या का वास्तविक अधिकार वज्राचार्य वर्ग के दीक्षित सदस्यों को ही है।

चर्या-सङ्गीत के तीन अङ्ग हैं, जो पृथक् होते हुए भी परस्पर जुड़े हैं—गीत, वाद्य और नृत्य। चर्या-पदों का गान चाहे एकल हो चाहे, २ से ५ तक पुरोहितों द्वारा हो, उसके साथ छोटे मंजीरे ताल रखने के लिए बजाये जाते हैं, जो कि प्रत्येक गायक के हाथ में रहते हैं। उन्हीं तालों में पञ्चताल नामक अवनद्ध वाद्य बजाया जाता है, जिसमें दो ढोलकाकार वाद्य रहते हैं, जिनमें से एक पड़ा और एक खड़ा होता है। कुल मिलाकर तीन मुँह होते हैं। इनके साथ लम्बी, सीधी तुरही और मंजीरे बजते हैं, किन्तु यह वादन गायन के साथ नहीं, अलग से प्रस्तुत होता है। नृत्य का प्रयोग कभी गायन के साथ और कभी वादन के साथ होता है।

चर्या-पदों की कुल संख्या १७२ है, इनमें से कुछ चर्या और उनके सहकृत नृत्य खुले तौर पर किये जा सकते हैं, किन्तु शेष गुप्त अनुष्ठानों के ही अङ्गभूत हैं; इसलिए उनका प्रयोग सार्वजनिक रूप से नहीं होता। दोनों का गेय भाग समान ही लगता है। संभवतः पद का अर्थ और आनुष्ठानिक प्रयोग ही गुप्त चर्याओं को अन्यों से पृथक् करता है। अवनद्ध-वाद्यों और तुरही का सङ्गीत सर्वथा गुप्त है, क्योंकि इनके अर्थहीन अक्षरों का गूढ़ अर्थ दीक्षित व्यक्तियों को ही ज्ञात रहता है। खुले चर्या पदों का सहकृत नृत्य खुले तौर पर किया जा सकता है, किन्तु वाद्य के साथ होने वाला नृत्य गुप्त है।

लेखक ने बोधिसत्त्व मंजुश्री को समर्पित एक गीत उद्धृत किया है, जिसकी भाषा संस्कृत होते हुए भी कुछ-कुछ अशुद्ध है। यथा :—

श्रीमहामञ्जुश्री महाचीनविजया, नेपालमण्डलमाझे पद्मगिरिनिवासिता ॥१॥
नमामि नमामि श्रीमहामञ्जुघोषं कुङ्कुमवर्णं एकास्या चतुर्भूज ॥२॥
दहिनभुजय खड्गसरधारी, बामभुजय पुस्तकधनुधारी ॥३॥

अक्षतु-मण्डल-श्रीमञ्जुकुमार, सुबर्णपादुका बन्दितपूजा ॥४॥
दहिन श्रीगणपति स्वेतबर्ण, बाम श्रीमहाकाल नीलबर्ण ॥५॥
सतगुरुप्रसादे ऋद्धि-सिद्धि-दाता, भनइ श्रीस्वेतबज्र गीतचरिता ॥६॥

श्लोकः—मञ्जुश्रीयं जगतनाथं खड्गपुस्तकधारणम् ।
सर्वविद्याफलदाता महामञ्जुश्री नमाम्यहम् ॥

दूसरे और चौथे 'पद' में प्रास नहीं है; और कोई नियत छन्द भी पूरी रचना में नहीं है। शायद अपने अविकृत रूप में यह पद कुछ छन्दोबद्ध रहा हो, किन्तु आरम्भिक अपभ्रंश उदाहरण भी इसी के समान अनियत हैं। दूसरे 'पद' या कड़ी को 'धुअ' (संस्कृत-ध्रुव) कहते हैं और उसकी प्रथम पंक्ति प्रत्येक पद के बाद दोहराई जाती है। गीत का अन्त श्लोक से होता है, यद्यपि उसका छन्द श्लोक के सदृश नहीं है।

मञ्जुश्री के बारे में किंवदन्ती है कि वे चीन से काठमाण्डू-घाटी में आये थे, जब कि वह एक झील से भरी थी। उन्होंने झील के किनारे स्वयम्भू ज्योति की पूजा की, जहाँ आज स्वयम्भूनाथ स्तूप है। फिर अपने ज्योतिर्मय खड्ग से उन्होंने आसपास के पर्वतों के बीच एक नहर खोद दी, जिससे झील का पानी बह जाय। इस प्रकार वह घाटी मनुष्य के निवास-योग्य बनी। ऊपर उद्धृत पद में मञ्जुश्री की प्रतिमा और बोधिसत्त्व के गुणों का वर्णन है। यह पद स्तोत्र के सदृश है।

वज्रयान बौद्धमत में मण्डल का अङ्कन या नृत्य-गीत का प्रयोग, सब ध्यान या साधना में सहायक हैं। इसी आनुष्ठानिक उपयोग के कारण यह विधा अनेक पीढ़ियों से जीवित रही है।

सङ्गीत

लेखक ने चर्या में प्रयुक्त रागों और तालों की एक अपूर्ण तालिका दी है। रागों में से अधिकांश भारतीय परम्परा में जाने-पहचाने हैं, फिर भी अभी भारत से नेपाल में राग-पद्धति के सम्प्रेषण का काल निर्धारित करना कठिन है। प्रायः सभी राग-नाम तेरहवीं शताब्दी के सङ्गीतरत्नाकर और बाद में सत्रहवीं शताब्दी के सङ्गीत-दर्पण और सङ्गीतनारायण में सुपरिचित थे। ये तीनों ग्रन्थ नेपाल में ज्ञात थे। वहाँ के राष्ट्रीय पुस्तकालय में इनकी पाण्डुलिपियाँ सुरक्षित हैं। चर्या की रागपरम्परा संभवतः तेरहवीं शताब्दी में नेपाल में प्रविष्ट हुई होगी। Bake की धारणा है कि 'चचा' का अधुना प्राप्त रूप अधिक से अधिक तीन या चार शताब्दी पूर्व का हो सकता है। उनके अनुसार आज ये गान जिस प्रकार नेपाल में गाये जाते हैं, वे आधुनिक भारतीय परम्परा के समान नहीं हैं, इससे वे यह निष्कर्ष निकालते हैं कि भारत में रागों को लेकर परिवर्तन होते रहे हैं, जबकि नेपाल अठारहवीं शताब्दी के अन्त से बाहरी प्रभावों से दूर रहने कारण रागों के पुराने रूप को अपरिवर्तित रख सका है।

लेखक के चर्या-गान के गुरु, जिनका नाम उन्हें गुप्त रखना पड़ा है और जो काफ़ी विचारशील चर्या-गायक हैं, का कहना है कि छ राग, छत्तीस रागिणी और पुत्र हैं। यह राग-वर्गीकरण उन्होंने स्वयं निश्चित किया है; पाण्डुलिपियों में तो पदों पर केवल राग-ताल का निर्देश है। राग-रागिणी-वर्गीकरण भारत में तो सुपरिचित रहा है। उन्होंने नेपाल के राष्ट्रीय अभिलेखागार में सुरक्षित 'संगीत-चूडामणि' की पाण्डुलिपि देखी है। उनकी मान्यता है कि उनका अपना अथवा और कोई राग-रागिणी-वर्गीकरण, हिन्दू परम्परा से भिन्न बौद्ध परम्परा के रागों के प्रसंग में पर्याप्त नहीं है। विस्मृति और हस्तान्तरण या प्रेषण (transmission) में जनित भूलों के कारण रागों के रूप विकृत हो गये हैं, ऐसी भी उनकी मान्यता है। उनका विश्वास है कि चर्या-परम्परा राग-रागिणी-पद्धति से कई सौ वर्ष पूर्व की है। लेखक का मत है कि यह पूरी सूचना रोचक है, क्योंकि इससे प्रयोक्ताओं के चिन्तन पर लक्षण-ग्रन्थों का प्रभाव स्फुट होता है और रूढ़िवादी प्रयोग-परम्परा में भी परिवर्तन का स्वीकार स्पष्ट होता है।

चर्या-गान में प्रयुक्त राग और ताल नेवार संगीत की अन्य विधाओं में भी मिलते हैं; विशेषतः हिन्दू और बौद्ध मन्दिरों के सामुदायिक गायन में। दरबारी संगीत, जो कि भारत से १८वीं शताब्दी के आरम्भ में आयातित हुआ था, उसका प्रभाव भी गिना जाना चाहिए। महीन्द्रसिंह मल्ल (१७००-१७२२) ने भारत से मुसलमान संगीतज्ञों को अपने दरबार में बुलाया था। तब से हिन्दुस्तानी संगीत का भी नेपाल में, नेवार की संगीत परम्परा के साथ-साथ, प्रचार हुआ। बीच में गोरखाली आक्रान्ता पृथ्वी नारायण शाह (१७६९-१७७५) के राज्य में कुछ व्यवधान हुआ, किन्तु राणा-काल (१८४६-१९५१) में काठमण्डू दरबार में बनारस, दरभंगा, लखनऊ, रामपुर, कलकत्ता से संगीतकारों का आदान-प्रदान बराबर चलता रहा और हिन्दुस्तानी संगीत का वहाँ महत्त्वपूर्ण केन्द्र बना। नेवार आनुष्ठानिक संगीत पर हिन्दुस्तानी संगीत का प्रभाव अभी अज्ञात है।

लेखक ने 'महामञ्जुश्री' पद की स्वरलिपि दी है। प्रथम 'पद' में दी गई स्वर-योजना ही परवर्ती पदों में दोहराई जाती है। चर्या के विस्तृत प्रयोग में, उससे पूर्व और पश्चात् कई कुछ किया जाता है। यथा—आरम्भ में वादन के साथ-साथ नर्तक आता है (लपाहा, झाका), देव का संगीत द्वारा आवाहन (द्यल्हयूगु), पुष्प-अर्पण (स्वाञ्छा), राग का आलाप-गायन, फिर चर्या का गान और उसके साथ नृत्य, फिर श्लोक और अन्त में पुनः आलाप और फिर वादन के साथ नृत्य वैकल्पिक है। केवल गायन-प्रयोग में आलाप, चर्या, श्लोक, आलाप यह क्रम रहता है।

'महामञ्जुश्री' पद में दूसरा 'पद' ध्रुव (धुआ) है, कुल 'पद' ६ हैं। यदि प्रत्येक 'पद' के दो खण्डों को 'क' 'ख' कहें तो क्रम इस प्रकार होगा।

१ क, १ ख, २ क, २ ख, २ क; ३ क, ३ ख, २ क; ४ क, ४ ख, २ क; ५ क, ५ ख, २ क; ६ क, ६ ख, २ क।

इस प्रकार दूसरे 'पद' की प्रथम पंक्ति ही ध्रुव बनती है, दूसरे 'पद' में और सभी परवर्ती पदों में।

यह संरचना 'प्रबन्ध' के अधिक निकट है, क्योंकि ध्रुपद में तो प्रथम 'पद' का प्रथम भाग ही ध्रुव बनता है।

'श्रीमहामञ्जुश्री' पद की स्वर-योजना हिन्दुस्तानी नट से मिलती-जुलती है, अन्य उदाहरणों के अध्ययन के बिना आधुनिक रागों के नाम-रूपों के साथ चर्या-रागों के सम्बन्ध पर कुछ कहना कठिन है। आज के हिन्दुस्तानी सङ्गीत में आधार-स्वर (drone) बराबर रहता है, किन्तु चर्या-गान में वह नहीं है। इसलिए आधार-स्वर कुछ-कुछ बदलता रहता है। Drone वाद्यों के प्रवेश से पहले की स्थिति यहाँ दिखाई देती है। स्वर-योजना में 'स्थान' भेद स्पष्ट है। दूसरा स्वरात्मक 'पद' (melodie phrase) पहले की अपेक्षा उच्च स्थान में रहता है।

नियत छन्द के अभाव में ताल ही काल-खण्डों की संरचना का आधार है। लेखक ने पद के साथ इन काल-खण्डों का सम्बन्ध विस्तार से बताया है।

निष्कर्ष

नेवार बौद्ध आनुष्ठानिक चर्या-सङ्गीत का भारत में १२ वीं १३ वीं शताब्दी में प्रचलित सङ्गीत के साथ निश्चित सम्बन्ध है और उसमें उस काल के सङ्गीत के कुछ पक्ष अभी तक सुरक्षित हैं। यही देखने की बात है कि इस सङ्गीत में नेवार के और हिन्दुस्तानी दरबारी सङ्गीत के प्रभाव से क्या और कितना परिवर्तन आया।

"BIBLIOGRAPHY ON DHRUPAD-VII."

Dr. FRANCOISE DELVOYE, 'NALINI'

Abbreviation : D. A. 91 : Dhrupad Annual 1991, Vol. VI, Varanasi, 1991.

Introduction : The seventh issue of the non-critical "Bibliography on Dhrupad" presents some more titles of interest for the study of Dhrupad; they include works in English, Hindi and Persian recently published or reprinted, and references to publications not yet mentioned in the previous issues. The names of the authors are alphabetically classified, according to the system adopted in the first volume (See *D. A. 86* : 95-115) and maintained in subsequent issues (See *D. A 87* : 119-121, *D. A. 88* : 98-102, *D. A. 89* : 105-107, *D. A. 90* : 117-120 and *D. A. 91* : 30-33). Pages relevant to Dhrupad are mentioned within square brackets.

I. Books and Articles with Reference to Dhrupad :

A. *English :*

Haroon, Mohammed—*Indian Music Literature* Delhi, Indian Bibliographies Bureau, 1991. [107-108]

Khan, Mobarak Hossain—*Music and its Study*, New Delhi, Sterling Publishers Pvt. Ltd., 1988. [5-10, 62-63]

Lath, Mukund—"Imagination créatrice et activité artistique "transformationnelle" in *Diogène*, No. 127, Paris, July-September 1984 : 45-69. [60.69]

Neuman, Daniel M.—*The Life of Music in North India. The Organization of an Artistic Tradition*, (1980), Paperback edition, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1990. [91, 92, 101, 118, 119, 123, 134]

"Notes from the Field : Research on Oral Literature in India, Pakistan and Nepal", *The Middle East and South Asia Folklore Newsletter*, Columbus., The Center for Comparative Study in the Humanities, The Ohio State University, Volume 7, Number 1, Winter 1990 : 1-5. [4]

Saeed, Mian Muhammad—*The Sharqi Sultanate of Jaunpur, A Political and Cultural History*, Karachi, The University of Karachi, 1972. [207-208]

Seetha, S.—*Tanjore as a Seat of Music*, Madras, University of Madras, 1981. [48, 225, 555]

Wadhera, Prakash—"It is a different kind of pleasure", *The Hindu*, February 1, 1991.

B. *Hindi :*

'घराना अंक', **संगीत**, वर्ष 48 अंक 1-2, हाथरस जनवरी, फ़रवरी 1982 । [76-80, 85-90, 148-150 एवं यत्र-तत्र]

बांगरे, अरुण, **ग्वालियर घराना**, भोपाल, मध्यप्रदेश हिन्दी ग्रन्थ अकादमी, 1889 । [यत्र-तत्र]

बृहस्पति, आचार्य एवं बृहस्पति, सुलोचना, **राग रहस्य**, प्रथम भाग, नई दिल्ली, बृहस्पति पब्लिकेशन्स, 1986 । [11-13, 36, 63, 81, 163-164, 198, 204, 212, 221 एवं यत्र-तत्र]

बृहस्पति, आचार्य, कुमारी, सुमित्रा एवं बृहस्पति, सुलोचना, **संगीत चिंतामणि**, द्वितीय खंड, नई दिल्ली, बृहस्पति पब्लिकेशन्स, 1987 । [39, 42-43, 48, 49, 98, 230-231, 241-243, 249, 251 एवं यत्र-तत्र]

मौद्गल्य, विनयचन्द्र, **संगीत, बच्चों के लिए**, नई दिल्ली, भारत सरकार, सूचना और प्रसारण मंत्रालय, प्रकाशन विभाग, 1987 । [15 एवं यत्र-तत्र]

शर्मा, मनोरमा, **संगीत एवं शोध प्रविधि**, चण्डीगढ़, हरियाणा साहित्य अकादमी, 1990 । [यत्र-तत्र]

श्रीमाल, प्यारेलाल, **मध्यप्रदेश के संगीतज्ञ**, भोपाल, मध्यप्रदेश शासन साहित्य परिषद, 1973 । [यत्र-तत्र]

C. *Urdu*

Malik, Rashīd-*Masā'il-i Mūsīqī*, Islāmābād, Idāra Saqāfat-i-Pākistān, 1986. [*passim*]

Muzāmīn-i Mūsīqī, Vol. I, Publisher and Editor-in-Chief, Khalid Said Butt, Islāmābād, Pakistan National Council for the Arts, 1982. [*passim*]

II. Books and Articles on Dhrupad

A. *English and French*

Aubert, Laurent-"Musiques traditionnelles : les fréres Dagar", in *Adyatan "D 'Aujourd'hui"*, Langue, texte et intertexte dans 1 'Inde du Nord contemporaine, No. 5, Paris, CRESCIC, Publications Langues'O, 1989 : 123-131.

Chaudhuri, Nandita—"In worship", in *Sunday Mail*, June 2-8, 991 : 14-15.

Cuni, Amelia—"Between Tradition and Avant-Garde : The Tidal Flow of Dhrupad", in *D. A. 91* : 10-16; Hindi Summary by the Editor : 17-20 : "परम्परा और नवीनता के बीच ध्रुपद का तरगमय प्रवाह" (अमेलिया कूनी)।

Delvoye, Francoise 'Nalini'—"Bibliography on Dhrupad (VI)", in *D. A. 90* : 30-33.

Delvoye, Francoise 'Nalini'—"The Verbal Content of Dhrupad Songs from the Earliest Collections-II. The *Kitāb-i Nauras* of Ibrāhim 'Ādil Shāh II, Sulṭān of Bijapur (r. 1580-1627) and its Persian Preface by Mullā Nūr al-Dīn Muḥammad 'Ẓuhūrī'—I", in *D. A. 91* : 38-54; Hindi Summary by the Editor : 55-59 : "आदिम संग्रहों में प्राप्त ध्रुपदों का कथ्य II. इब्राहिम आदिल शाह द्वितीय, बीजापुर के सुल्तान (राज्यकाल 1580-1627) की किताबे नौरस और मुल्ला नूर अलदीन मुहम्मद 'ज़ुहूरी' की फ़ारसी भूमिका" फ़ांस्वाज़ देल्वुआ 'नलिनी'।

Delvoye, Francoise 'Nalini'—"Les chants *dhrupad* en langue braj des poétes-musiciens de 1'Inde Moghole", in *Littératures médiévales de 1'Inde du Nord, Contributions de Charlotte Vaudeville et de ses éléves*, éditées par F. Mallison, Paris, Publications de 1'Ecole Francaise d'Extrēme-Orient, Volume CLXV, 1991 : 139-185. [*passim*]

Dhrupad Annual 1991, Vol. VI, Ed. Prem Lata Sharma, published by the All India Kashi Raj Trust, Varanasi, 1991; **ध्रुपद वार्षिकी १९९१,** षष्ठांक (महाशिवरात्रि वि० सं० २०४७), सम्पादिका, प्रो० प्रेमलता शर्मा।

Menon, Raghava R.—"The universe of Dhrupad" (Review of the Homage to Faiyazuddin Dagar, Kamani Auditorium, New Delhi, Feb. 1992), in *The Times of India*, February 11, 1992 : 9.

Misra, Susheela—"Discipline, austerity mark the style", in *The Hindu*, June 7, 1991.

Pannke-Mueller, Peter—"Discography of Compact Discs of Dhrupad Music", in *D. A. 91* : 34-37.

Pratap, Jitendra—"Dhrupad's French connection", in *Indian Express*, February 3, 1991 : 10.

Sanyal, Ritwik—"Ustad Zia Mohiuddin Dagar : A Complete Musician", in *D. A. 91* : 1-5; Hindi Summary by the Editor : 6-9 : "उस्ताद जिया मोहिउद्दीन डागर : एक सम्पूर्ण संगीतकार" (ऋत्विक् सान्याल)।

Sanyal, Ritwik—"Dhrupad News" in *D. A. 91* : 79-80; Hindi Summary by the Editor : 81-82 : "ध्रुपद समाचार" (ऋत्विक् सान्याल)।

Shyamdas—"Haveli Sangita", in *D. A. 91* : 21-26; Hindi Summary by the Editor : 27-29 : "हवेली संगीत" (श्यामदास)।

B. *Hindi :*

गुजराती, सीमा, "गोपाल मन्दिर की गायन शैली एवं मृदंगाचार्य स्व० पण्डित मन्नूजी महाराज : संक्षिप्त परिचय" in *D. A. 91* : 65-70; English Summary by the Editor : 71-72 : The Music of 'Gopal Mandir' and Mridangacharya Late Pt. Mannuji Maharaj : A Brief Introduction", by Seema Gujrati.

तिवारी, भुवनेश्वर, "ध्रुपद की आकर्षकता : ध्रुपद का प्रकाश" in *D. A. 91* : 73-77; English Summary by the Editor 78 : "The Charm and Light of Dhrupad", by Bhuvaneshwar Prasad Tiwari.

"विदेशी श्रोताओं के 'हाय' 'हैलो' के नीच देशी कला का समापन" **दैनिक जागरण**, वाराणसी (इलाहाबाद), फरवरी 25, 1990 : 2।

मिश्र, शिवकुमार, "ध्रुपद के घराने बनाम चार वाणियाँ", "घराना अंक", **संगीत**, वर्ष 48 : अंक 1-2, हाथरस, जनवरी-फ़रवरी 1982 : 148-150।

मिश्र, शिवकुमार, "बेतिया घराना", "घराना अंक", **संगीत**, वर्ष 48 : अंक 1-2, हाथरस, जनवरी-फ़रवरी 1982 : 85-90।

रटाटे, विनायक रामचन्द्र, "वेद में ध्रुपद के बीज, स्तोम के रूप में" in *D. A. 91* : 60-63; English Summary by the Editor : 64 : "The Seeds of Dhrupad in Veda in the Form of Stoma", by Vinayaka Ramchandra Ratate.

सिंह, प्रताप नारायण, "आचार्य बृहस्पति-घराना : राग दीपक, ध्रुवपद, एकताल", "घराना अंक", **संगीत**, वर्ष 48 : अंक 1-2, हाथरस, जनवरी-फरवरी 1982 : 148-150।

ध्रुपद में छन्द

प्रेमलता शर्मा

ध्रुपद के पद को लेकर ही यहाँ विचार किया जायेगा। उसके अनिबद्ध भाग में आलाप के बाद जोड़ में छन्द का जो प्रयोग होता है, उस पर विचार यहाँ अपेक्षित नहीं है।

छन्द में पाद-विभाजन अनिवार्य होता है। किसी भी गीत या प्रबन्ध का खण्ड-विभाजन छन्द के पादों के अनुसार भी हो सकता है और उनसे स्वतंत्र भी। इसका अर्थ यह है कि पद का छन्दोबद्ध होना गीत या प्रबन्ध के लिए अनिवार्य नहीं है।

नाट्यशास्त्र में छन्दोबद्ध पद और छन्द के पाद-विभाजन के बिना अर्थात् छन्दोरहित पद, ये दोनों प्रकार मिलते हैं और गेय पद की ये दो धारायें आजतक चली आई हैं। नाट्यशास्त्र में छन्दोबद्ध गेय पद ध्रुवा का अङ्गभूत है और छन्दोरहित गेय पद प्रकरण-गीत या गीतक में विहित है। गेय की संरचना (structure) में आज भी प्रायः कम से कम दो खण्ड और अधिक से अधिक चार खण्ड होते हैं। दो खण्डों का नाम आज स्थायी और अन्तरा है और चार खण्डों का नाम है, इन दो के अतिरिक्त सञ्चारी और आभोग। वास्तव में यह तीसरा और चौथा खण्ड एक ही बड़े खण्ड को दो में बाँट कर बनता है। ये दोनों स्वतंत्र खण्ड नहीं हैं, क्योंकि स्थायी पर लौटने की प्रक्रिया अन्तिम खण्ड के बाद ही होती है, तथाकथित तीसरे खण्ड के बाद नहीं। खण्ड-विभाजन की व्यवस्था गीतकों में स्वतंत्र रूप से है और प्रबन्ध में भी 'धातु' के रूप में खण्डों की व्यवस्था है ही। गीतकों में छन्द का विधान नहीं है, किन्तु उनकी पद-रचना में चतुर्मात्रिक गणों का विधान नाट्यशास्त्र में है। नाट्यशास्त्र में गीतकों के पदों के जो उदाहरण दिये गये हैं उनमें चतुर्मात्रिक गण स्पष्ट दिखाई देते हैं। यथा—

देवं देवैः संस्तुत–नमितम् ॥
४ ४ ४ ४

दैत्यै–र्यक्षैः पितृभिः प्रणमित–चरणम् ॥
४ ४ ४ ४ ४

त्रैलो–क्यहेतु–मीशं रुद्रं शरणम–हमुपग-तः ॥
४ ४ ४ ४ ४ ४ २

और उदाहरण भी हैं—

भूता–धिपतिं भगने–त्रहरं देवै–र्वन्द्यं सुरमख–मथनम् ॥
४ ४ ४ ४ ४ ४ ४ ४

रौद्रं भयदं गजच–र्मपटं शम्भुं त्र्यक्षं ज्वलन–नि–भजटम् ॥
४ ४ ४ ४ ४ ४ ४ ४

भुजगप–रिकरं त्रिदशग–णवरं दैत्यै–र्नित्यं परिपठि–तचरितम् ॥
४ ४ ४ ४ ४ ४ ४ ४ २

उमाप–तिं नमि–तमभिम–तसुखदं SSS शरणं सुरनुत–महमिह समुपग–तः SS।
४ ४ ४ ४ ४ ४ ४ ४ ४ ४

गीतकों में खण्डों की संख्या और उनके नाम निम्नलिखित सारणी में अङ्कित हैं।

गीतक-नाम	संख्या	नाम	विशेषोल्लेख
मद्रक	१ या ३	वस्तु	अन्त में 'शीर्षक' का विधान।
अपरान्तक	५, ६ या ७	शाखा, प्रतिशाखा	
उल्लोप्यक	अनियत	मात्रा, शाखा, प्रतिशाखा (वैकल्पिक)	अन्त में वैहायस, महाजनिक, अन्ताहरण (विशेष स्थितियों में)
प्रकरी	३½ या ४	वस्तु	अन्त में संहरण
ओवेणक	१२ या ७	पाद, प्रतिपाद, माष-घात, उपवर्तन, सन्धि, चतुरश्र, वज्र, सम्पि-ष्टक, वेणी, प्रवेणी, उपपात, अन्ताहरण।	खण्डों का सामान्य नाम अङ्ग है।
रोविन्दक	७ या १६	—	अन्त में शीर्षक, खण्डों का सामान्य नाम अङ्ग।
उत्तर	२ या ३	शाखा, प्रतिशाखा	सामान्य नाम मात्रा, 'अन्त' वैकल्पिक
छन्दक	४ या ९	मुख, प्रतिमुख शेष नाम गिनाये नहीं	अन्त में शीर्षक

आसारित	४	—	२ से कनिष्ठ, ३ से मध्यम और ४ से ज्येष्ठ
वर्द्धमान	४	विशाला, सङ्गता सुनन्दा, सुमुखी	सामान्य नाम कण्डिका
पाणिका	३	मुख, प्रतिमुख	सामान्य नाम मात्रा, उल्लोप्यक की भाँति अङ्ग
ऋक्	अनियत	वैदिक छन्दों के अनुसार	लौकिक अथवा वैदिक पद, साम के सप्त अङ्ग
गाथा	—	मात्रा वृत्तों से कलापूर्ति	१२८ से अधिक चतुरक्षर कला
साम	७	प्रस्ताव, उद्गीथ, प्रतिहार, उपद्रव, निधन, हिंकार, ओंकार	एकाक्षर ९६ कला

ऊपर की सारणी में गीतकों का खण्ड-सम्बन्धी विवरण अत्यन्त संक्षेप में दिया गया है, क्योंकि ब्योरे में जाने का न तो यहाँ अवकाश है और न ही प्रसङ्ग। यहाँ प्रयोजन इसी बात से है कि गीतकों में खण्ड-विभाजन ही प्रमुख है, छन्द का उल्लेख केवल ऋक् और गाथा में आया है। अन्यत्र कहीं नहीं। प्रबन्धों में भी खण्ड-विभाजन प्रमुख है। कुछ नाम वहाँ ऐसे अवश्य हैं, जो छन्दों से ही जुड़े हैं। यथा :—

१. एला के तीन भेद, गणैला, मात्रैला और वर्णैला छन्द के अनुसार ही हैं। २. आर्या, ३. गाथा, ४. द्विपथक, ५. तोटक या त्रोटक, ६. कलहंस, ७. ओवी।

प्रबन्ध में उद्ग्राह, मेलापक, ध्रुव और आभोग, ये चार खण्ड सामान्य रूप से विहित हैं, किन्तु मेलापक प्रायः वैकल्पिक ही रहता है। इसलिए तीन खण्ड या धातु ही प्रायः होते हैं। सालगसूड प्रबन्धों में कहीं-कहीं ध्रुव और आभोग के बीच अन्तरा नाम के पाँचवें खण्ड या धातु का भी विधान है। किन्तु मुख्य तौर पर अधिकांश प्रबन्धों में तीन ही खण्ड रहते हैं। आज ध्रुपद में भी तीन ही खण्ड हैं, जिनमें से तीसरे के दो विभाग करके चार बना दिये गये हैं। छन्द के पाद-विभाजन का प्रबन्ध के खण्डों के साथ किस प्रकार मेल बैठाया जाता होगा, इस पर लक्षण-ग्रन्थों में कुछ कहा नहीं गया है। चार पादों को तीन खण्डों में रखते समय या तो प्रथम या तृतीय खण्ड में दो पाद रखे जाते होंगे, ऐसा लगता है।

पुनः नाट्यशास्त्र की बात करें तो वहाँ गीतकों में तो छन्द का विधान नहीं है, किन्तु ध्रुवा निश्चित रूप से छन्दोबद्ध बताई गयी है। ध्रुवा के कुछ उदाहरण पूर्वरङ्ग के प्रसंग में ना० शा० के पाँचवें अध्याय में दिये गये हैं। इनमें भाषा या तो संस्कृत है या शुष्काक्षर अर्थात् अर्थहीन अक्षरों की रचना है।

१. देवं विभुं त्रिभुवनाधिपतिं कैलासपर्वतगुहाभिरतम् ।
शैलेन्द्रराजतनयादयितं मूर्ध्ना नतोऽस्मि पुरनाशकरम् ॥
(ना० शा० प्रथम खण्ड पृ० २५६)

२. चन्द्रार्धभूषणजटं वरं वृषभकेतुं
कैलासपर्वतनिवासिनं सुरवरिष्ठम् ।
शैलाधिराजतनयाप्रियं प्रमथनाथं
मूर्ध्ना नतोऽस्मि त्रिपुरान्तकं परमयोगिनम् ॥
(ना० शा० प्रथम खण्ड पृ० २५७)

३. शुष्काक्षरों की ध्रुवा का एक उदाहरण है—
दिग्ले दिग्ले दिग्ले दिग्ले जम्बुक पलितक तेते चाम् ।
(वही०, पृ० २३८)

यहाँ भी चतुर्मात्रिक गण स्पष्ट हैं। अन्तिम 'चाम्' की दो मात्रा को खींच कर चार बनाना होगा। अन्तिम वर्ण का कर्षण विहित भी है।

ध्रुवा-सम्बन्धी ना० शा० का अध्याय ३२ संख्यक है। वहाँ सर्वत्र वार्णिक वृत्तों के नाम और लक्षण देते हुए उदाहरण प्रस्तुत किये गये हैं। सभी उदाहरणों की भाषा प्राकृत है। पूर्वरङ्ग का ध्रुवा-प्रयोग 'गान्धर्व' है और ३२ वें अध्याय में दी गई ध्रुवायें 'गान' का उदाहरण हैं। ये दोनों पारिभाषिक शब्द हैं जिनकी विस्तृत व्याख्या यहाँ प्रासङ्गिक नहीं है। इतना ही कहना पर्याप्त है कि गान्धर्व नाट्य की विभिन्न 'अवस्थाओं' से निरपेक्ष है और गान उन अवस्थाओं का ही उपरञ्जक है।

वार्णिक वृत्तों से भिन्न मात्रिक छन्दों का प्रयोग गेय में कब से आरंभ हुआ होगा इसका सङ्केत नाट्यशास्त्र में तो नहीं मिलता है। अपभ्रंश में से होते हुए मात्रिक छन्दों में गेय रचना बारहवीं शताब्दी में 'गीत गोविन्द' में बड़े परिष्कार के साथ सामने आती है। उसी के साथ 'पद' का बन्ध (form) भी प्रतिष्ठित होता है। यही पद-बन्ध अवधी, ब्रज-भाषा के सगुण, निर्गुण सभी कवियों की रचना में पाया जाता है। बङ्गला की वैष्णव पदावलि में भी पदबन्ध तो है, परन्तु छन्द मात्रिक न होकर वर्णों की संख्या के नियमन से बनता है, उनके लघु-गुरु क्रम के नियमन से नहीं। ब्रजभाषा, मैथिली, अवधी आदि में वर्णों की गिनाई से बनने वाला जो छन्द सोलहवीं शताब्दी से आज तक चला आया है, वह है घनाक्षरी या कवित्त। ध्रुपद में छन्दोरहित पद का अथवा घनाक्षरी का बाहुल्य रहा है। जयदेव के पद-बन्ध के अनुसार सगुण या निर्गुण कवियों के जो पद मिलते हैं, वे विष्णुपद के अधिक निकट हैं क्योंकि उनमें पद की कड़ियाँ प्रायः चार से अधिक होती हैं। इन सब बातों पर उदाहरण-सहित आगामी अङ्क में विचार किया जायेगा।

(Tobe completed in the next issue; English summary of the complete paper will be given in the same. Ed.)

DHRUPAD NEWS

RITWIK SANYAL

1. Varanasi, Feb. '91 : The 17th annual Dhrupad Mela organised by the Maharaja Banaras Vidya Mandir Trust at Tulsi Ghat was held on 10, 11, 12 February. The mela was inaugurated by Maharaj Kumar Anant Narayan Singh. Prof. Vidya Nivas Mishra, Dr. Raghunath Singh and Prof. Veerbhadra Mishra graced the occasion. The mela attracted very good audience this year.

The vocalists, instrumentalists and pakhawajis who performed at the mela were : Pawar Bandhu, Pt. Gopal Sharma, Pt. Abhay Narayan Mallick, Raja Chhatrapati Singh, Pt. Jotin Bhattacharya, Dr. Rajeshwar Acharya, Pt. Vidur Mallick, Yvan Trunzler, Shri Nirmalya Dey, Swami Pagaldas, Kum. Bela Pant, Smt. Itu Banerji, Shri Arun Bhattacharya, Shri Chanchal Bhattacharya, Shri Santosh Kr. Mishra, Shri Ramji Upadhyaya, Shri Prem Kumar Mallick, Shri Raghubir Mallick, Shri Pravin Arya, Kum. Chitrangana, Shri Tribhuvan Upadhyaya, Shri Saket Maharaj, Sri Rajkumar Jha, Shri Ravishankar Upadhyaya, Dr. Ritwik Sanyal, Prof. Rajbhan Singh, Shri Shrikant Mishra, Shri Gunindra Mukherji, Shri Inder Kumar Mishra, Shri Sacchidanand Soni, Shri Shib Shankar Mukherji, Kum. Kanak Mukherji, Pt. Shankarrao Shinde, Amelia Cuni, Shri Phillipe Brugerie.

2. Lucknow, April '91 : The first Dhrupad Samaroh in memory of Late Bhagwan Das Mridangacharya was held in Lucknow on 11 and 12 April, '91, under the auspices of U. P. Sangit Natak Academy. The credit goes to Swami Pagaldas and Shri V. V. Shrikhande for financing and organising the Samaroh. The performers were Swami Pagaldas, Raja Chhatrapati Singh, Dr. Ritwik Sanyal, Pt. Abhaynarain Mallick, Gundecha Bandhu, Pawar Bandhu, Shri Rajkumar Jha and Shri Ramakant Pathak.

Bombay, October 91 : The first 'Barsi' Samaroh of Late Ustad Zia Mohiuddin Dagar was held in Bombay on 3rd and 4th October, 91. Many dignitaries and musicians of Bombay attended the Samaroh to pay homage to the great rudra-veena maestro. The performers were— Shri Pushparaj Koshti, Shri Bahauddin Dagar, Gundecha Bandhu, Shri Chandrasekhar Naringrekar and Ustad Zia Fariduddin Dagar. Pakhawaj accompaniment was provided by Latpate Maharaj and Sri Manik Munde,

Under the aegis of 'khyal', a lecture demonstration by Dr. Ritwik Sanyal on 'Apects of Dhrupad Gayaki' was held on 5th Oct, '91 in Bombay.

Baroda, October '91 : The first Dhrupad Samaroh was held in Baroda on October 26, 27, 1991, under the auspices of 'Komal Nishad', a cultural organisation managed by K. S. Jha. The Samaroh attracted the connoisseurs of Baroda including the academicians of the University of Baroda. Prof. Narayan Rao Patwardhan, Prof. R C. Mehta, Prof. C. V. Chandrasekhar and many other dignitaries attended the concerts. The dhrupad singers were Shri Nirmalya Dey and Yvan Trunzler (yugalbandi), Ustad Zia Fariduddin Dagar, Dr. Ritwik Sanyal and Shri Abhay Narain Mallick. Manik Munde played pakhawaj solo and Shrikant Mishra and Manik Munde provided pakhawaj accompaniment.

A lecture demonstration on dhrupad was also held on 26th October morning by Ud. Z. F. Dagar and Ritwik Sanyal at the same Samaroh.

Indore, December '91 : The eighth Chunnilal Pawar memorial dhrupad samaroh was held under the auspices of Dhrupad Kala Kendra on 24, 25, 26 Dec. '91, at Indore. The performers were Pt. Govindram Mathurawala (was conferred the Nana Panse award on the occasion), Shri Arun Bhattacharya, Km. Deepa Nema (kathak), Pt. Vitthaldas Gujrati, Pawar Bandhu, Kapila Sharma (kathak), Smt. Itu Banerji, Goswami Devaki Nandanji, Pt. Ganesh Prasad Mishra, Km. Deepika Sharma (kathak), Pt. Laxminarayan Pawar and Shri Govind Potghan.

Bhopal, December '91 : The annual Dhrupad Samaroh was held in memory of Late Ustad Zia Mohiuddin Dagar on 28, 29, 30 December, 1991. The samaroh was sponsored by North Central Zonal Cultural Centre and Allauddin Khan Sangit Akademi. The performers were—Manoj Sarraf and Afzal Khan (yugalbandi), Bahauddin Dagar (rudra-vina) and Pushparaj Koshti (surbahar) (yugalbandi), Inder Kumar Mishra, Subhas Naringrekar (sarod), Dr. Ritwik Sanyal, Ajay Tiwari and Dhanendra Singh (yugalbandi), Raja Chhatrapati Singh, Ustad Zia Fariduddin Dagar, Sulabha Chaurasia and Sombala Satle (yugalbandi), Prem Kumar Mallick and Ustad Zahiruddin Dagar and Wasifuddin Dagar. Three vocal yugalbandis were by the young talents of Dhrupad Kendra, Bhopal.

The Varanasi Dhrupad Mela award for 1990 went to Sri Shankar Rao Shinde for Pakhawaj and for 1991, the two awards for vocal went to Ud. Zaheeruddin Dagar and Pt. Abhai Narain Mallick and for Vichitra Veena Pt. Gopalkrishna Sharma was awarded.

ध्रुपद समाचार

ऋत्विक् सान्याल

(सम्पादिका-कृत अनुवाद)

१. **वाराणसी, फरवरी '९१ :** महाराज बनारस विद्या मन्दिर न्यास द्वारा तुलसी घाट पर आयोजित सत्रहवाँ ध्रुपद-मेला १०, ११, १२ फरवरी को सम्पन्न हुआ। उद्घाटन महाराज कुमार अनन्त नारायण सिंह ने किया। इस अवसर पर पं० विद्यानिवास मिश्र, डा० रघुनाथ सिंह और प्रोफेसर वीरभद्र मिश्र उपस्थित थे। इस बार मेले में श्रोताओं की उपस्थिति काफ़ी अच्छी थी।

गायन, तन्त्री-वादन और पखावज वादन में जिन कलाकारों ने मेले में प्रस्तुतियाँ कीं उनके नाम हैं : पवार बन्धु, पं० गोपाल शर्मा, पं० अभय नारायण मल्लिक, राजा छत्रपति सिंह, पं० ज्योतिन भट्टाचार्य, डा० राजेश्वर आचार्य, पं० विदुर मल्लिक, इवान ट्रंुज़लर, श्री निर्माल्य डे, स्वामी पागलदास, कु० बेला पन्त, श्रीमती इतु बैनर्जी, श्री अरुण भट्टाचार्य, श्री चंचल भट्टाचार्य, श्री सन्तोष कुमार मिश्र, श्री रामजी उपाध्याय, श्री प्रेमकुमार मल्लिक, श्री रघुबीर मल्लिक, श्री प्रवीण आर्य, कु० चित्रांगना, श्री त्रिभुवन उपाध्याय, श्री साकेत महाराज, श्री राजकुमार झा, श्री रविशंकर उपाध्याय, डा० ऋत्विक् सान्याल, प्रो० राजभान सिंह, श्री श्रीकान्त मिश्र, श्री गुणीन्द्र मुखर्जी, श्री इन्दर कुमार मिश्र, श्री सच्चिदानन्द सोनी, श्री शिवशङ्कर मुखर्जी, कु० कनक मुखर्जी, पं० शंकर राव शिन्दे, श्रीमती अमालिया कूनी, श्री फिलिपे ब्रूज़ेरी।

२. **लखनऊ, अप्रैल '९१ :** स्व० भगवान दास मृदङ्गाचार्य की स्मृति में पहला ध्रुपद-समारोह लखनऊ में ११-१२ अप्रैल को हुआ। आयोजन उ० प्र० सङ्गीत नाटक अकादमी का था। स्वामी पागलदास और अकादमी के सचिव श्री वि० वि० श्रीखण्डे को वित्तीय व्यवस्था और आयोजन का श्रेय है। भाग लेने वाले कलाकार थे—स्वामी पागलदास, राजा छत्रपति सिंह, डा० ऋत्विक् सान्याल, पं० अभय नारायण मल्लिक, गुन्देचा बन्धु, पवार बन्धु, श्री राजकुमार झा और रमाकान्त पाठक।

३. **बम्बई, अक्तूबर '९१ :** स्व० उ० ज़िया मोहिउद्दीन डागर की पहली बरसी पर बम्बई में तीन, चार अक्तूबर '९१ को प्रथम समारोह आयोजित हुआ। बम्बई के अनेक गण्य-मान्य व्यक्ति और सङ्गीतज्ञ इस समारोह में उन महान् रुद्र-वीणा-वादक को श्रद्धाञ्जलि देने उपस्थित हुए थे। कलाकार थे : श्री पुष्पराज कोष्टी, श्री बहाउद्दीन डागर, गुन्देचा बन्धु, श्री चन्द्रशेखर नारिंग्रेकर और उ० ज़िया फ़रीदुद्दीन डागर। पखावज-सङ्गत लटपटे महाराज और श्री मानिक मुण्डे ने की।

ख्याल नामक संस्था द्वारा डा० ऋत्विक् सान्याल का 'ध्रुपद-गायकी के पहलू' पर सोदाहरण व्याख्यान बम्बई में ५ अक्तूबर '९१ को सम्पन्न हुआ।

४. **बड़ोदा, अक्तूबर '९१ :** इस नगर का प्रथम ध्रुपद समारोह २६-२७ अक्तूबर १९९१ को सम्पन्न हुआ। 'कोमल निषाद' नाम की सांस्कृतिक संस्था का यह आयोजन था। इसमें बड़ोदा के अनेक गुणग्राही उपस्थित हुए, जिनमें बड़ोदा विश्वविद्यालय के वर्तमान और भूतपूर्व प्रोफेसर भी शामिल थे : प्रो० नारायण राव पटवर्धन, प्रो० आर० सी० मेहता, प्रो० सी० वी० चन्द्रशेखर और अन्य कई गण्य-मान्य व्यक्ति श्रोताओं में उपस्थित थे। ध्रुपद गायक थे : श्री निर्मात्य डे और इवान ट्रंुज्लर (युगलबन्दी), उ० जिया फ़रीदुद्दीन डागर, डा० ऋत्विक् सान्याल और श्री अभय नारायण मल्लिक। श्री मानिक मुण्डे ने एकल पखावज-वादन किया और श्रीकान्त मिश्र तथा मानिक मुण्डे ने पखावज-सङ्गत की।

इसी आयोजन के अन्तर्गत उ० जि० फ़० डागर और ऋत्विक् सान्याल का एक सोदाहरण व्याख्यान २६ अक्तूबर को प्रातःकाल हुआ।

५. **इन्दौर, दिसम्बर '९१ :** आठवाँ चुन्नी लाल पवार स्मारक ध्रुपद समारोह कला केन्द्र द्वारा आयोजित था। कलाकार थे पं० गोविन्द राम मथुरावाला, जिन्हें इस अवसर पर नाना पान्से पुरस्कार दिया गया; श्री अरुण भट्टाचार्य, कु० दीपा नेमा (कथक), श्रीमती इतु बैनर्जी, गोस्वामी देवकीनन्दनजी, पं० गणेशप्रसाद मिश्र, कु० दीपिका शर्मा (कथक), पं० लक्ष्मीनारायण पवार और श्री गोविन्द पोतघन।

६. **भोपाल, दिसम्बर '९१ :** स्व० उ० जिया मोहिउद्दीन डागर की स्मृति में वार्षिक ध्रुपद समारोह २८, २९, ३० दिसम्बर '९१ को सम्पन्न हुआ। इसके प्रायोजक थे, उत्तर-मध्य आञ्चलिक सांस्कृतिक केन्द्र तथा अलाउद्दीन खाँ सङ्गीत अकादमी। कलाकार थे—मनोज सर्राफ और अफजल खाँ (युगलबन्दी), बहाउद्दीन डागर (रुद्रवीणा) और पुष्पराज कोष्टी (सुरबहार, युगलबन्दी), इन्दर कुमार मिश्र, सुभाष नारिग्रेकर (सरोद), डा० ऋत्विक् सान्याल, अजय तिवारी और धनेन्द्र सिंह (युगलबन्दी), राजा छत्रपति सिंह, उ० जिया फरीदुद्दीन डागर, सुलभा चौरसिया और सोमबाला सातले (युगलबन्दी), प्रेम कुमार मल्लिक और उ० ज़हीरुद्दीन डागर तथा वसीफुद्दीन डागर। गायन की तीनों युगलबन्दियाँ भोपाल के ध्रुपद केन्द्र की नई प्रतिभाओं द्वारा प्रस्तुत की गई थीं।

वाराणसी के ध्रुपद मेला पुरस्कार इस प्रकार थे :—

१. पखावज के लिए १९९० का पुरस्कार, श्री शंकरराव शिन्दे।

२. गायन के लिए १९९१ के दो पुरस्कार उ० ज़हीरुद्दीन डागर और पं० अभयनारायण मल्लिक।

३. विचित्र वीणा के लिए पं० गोपालकृष्ण शर्मा।

सम्पादकीय

इस अङ्क में कई नई दिशाओं में अध्ययन का सूत्रपात हुआ है। चौथे अङ्क में चर्या-गीति और ध्रुपद के बीच सम्बन्ध की खोज और ध्रुपद के आनुष्ठानिक पक्ष पर विचार प्रस्तुत किया गया था। प्रस्तुत अङ्क में चर्या-गान पर प्रत्यक्ष सूचना और राग-ताल-छन्द, संरचना आदि की दृष्टि से विश्लेषण प्रस्तुत है। इस पर अनुसंधान आगे भी चलेगा और आगे चलकर कुछ अधिक सूचना दे पाने की आशा है।

ध्रुपद के पद-पक्ष को लेकर कितने विविध प्रकार से अध्ययन हो सकता है, इसके नमूने दो लेखों में प्रस्तुत हुए हैं। दरबारी, सूफ़ी, और वैष्णव-परम्परा के बीच लेन-देन के प्रश्न को भी उभारा गया है। ध्रुपद-संबंधी पारिभाषिक शब्दावलि में से एक, सादरा पर नवीन प्रकाश डाला गया है।

भारत में प्रस्तुत फ़ारसी ग्रंथों के अध्ययन की दिशा में जो सूत्रपात पाचवें अङ्क से हुआ था, उसे इस अङ्क में आगे नहीं बढ़ाया जा सका। अगले अङ्क से यह क्रम पुनःचालू रहेगा। बङ्गाल में ध्रुपद के अनुप्रवेश के इतिहास को लेकर ध्रुपद और विष्णुपद के बीच सम्बन्ध की चर्चा इस अङ्क में उठाई गई है। इसे आगे बढ़ाया जा सकेगा, ऐसी आशा है। कोई भी गेय रूप जब एक प्रदेश से दूसरे में जाता है तब उस दूसरे प्रदेश की अपनी आञ्चलिक विशिष्टतायें उसे कैसे प्रभावित करती हैं, इस पर भी कुछ विचार प्रस्तुत हुआ है।

पद-प्रधान ध्रुपद-गायकी उत्तर-प्रदेश के ग्रामीण अञ्चलों में किस प्रकार पनपी है और अब उसका ह्रास हो रहा है, इसका रोचक विवरण हम प्रस्तुत कर पाये हैं। ग्रामों में सङ्गीत की शिक्षा और साधना किस प्रकार सहज रूप से रामलीला, मन्दिरों के उत्सव आदि से जुड़ी थी, यह ध्यान देने की बात है।

ध्रुपद में छन्द के स्थान को लेकर विचार का सूत्रपात इस अङ्क में किया गया है, जिसे आगामी अङ्क में पूरा किया जायेगा।

आज सङ्गीत की शिक्षण-संस्थाओं में ध्रुपद की स्थिति पर समीक्षात्मक विचार प्रस्तुत किया जा सका है।

भाविष्य में ऊपर लिखी सरणियों पर खोज और नई सरणियों का आविष्कार करने की हमें आशा है।

इस बार की पुस्तक-सूची विशेष रूप से विस्तृत है। ध्वन्यंकित ध्रुपद-सूची (Discography) इस बार नहीं दी जा सकी है।

EDITOR'S NOTE

It has been possible to initiate studies in quite a few new directions in this issue, In the fourth issue we had presented preliminary investigation in the relationship between caryā-gīti and dhrupad as well as on the ritual aspect of dhrupad. In the present issue, we have been able to present first-hand information on caryā-gāna and analysis with regard to rāga, tāla, metre and structure. Research on this topic is likely to continue and we hope to present more information subsequently.

Two articles in this issue have presented specimens of the multifarious scope for studies based on the texts of dhrupad songs. The need for studying the interaction between musical traditions of the court, Sufi centres and Vaishnava temples has also been highlighted. Some new light has been thrown on one of the technical terms pertaining to dhrupad viz, Sādarā.

It has not been possible to continue the presentation of information on Indo-Persian writings, which was initiated in the fifth issue The series of articles on this topic will continue from the next issue. A discussion has been initiated in the present issue regarding the relationship between dhrupad and Vishnupad in the context of the history of the introduction of dhrupad in Bengal. We hope to continue this investigation. When a musical form is transported from one region to another, the characteristics of the region in which this transportation takes place tends to influence the form concerned. This point has also been touched in the context of dhrupad in Bengal.

An interesting account of composition-based dhrupad performance that was prevalent until recently in some rural areas of Uttar Pradesh has been included. The learning and cultivation of music in the rural areas was directly connected with Ramlila, temple festivals and the like; this point has been made and deserves serious attention.

We have initiated a study of the place of poetic metre in dhrupad, which will be completed in the next issue.

It has been possible to present a critical appraisal of the place of dhrupad in teaching institutions.

We hope to continue investigation on the above lines as well as to initiate work in new avenues related to dhrupad.

This time the Bibliography is specially detailed. It has not been posible to include Discography.

OUR CONTRIBUTORS

हमारे निबन्ध-लेखक

१. बैनर्जी, इतु—पिता विख्यात ध्रुपदाचार्य श्री उदय भट्टाचार्य के पास ध्रुपद शिक्षण। इस समय रवीन्द्र भारती विश्वविद्यालय, कलकत्ता में ध्रुपद की प्राध्यापिका।

2. Dr. (Mrs.) DELVOYE, Francoise 'Nalini' is a French indologist from Sorbonne University, Paris. After completing a critical edition and a French translation of the *Bhaṁvar Gīt* of Nanddās (Ph. D., 1976), she started to do research on Dhrupad from an historical and literary point of view. She has recently been awarded a D. Litt. degree for her dissertation (in French) on "Tānsen and the Tradition of Dhrupad Songs in Braj, from the 16th Century to the Present Day" (May 1991). An English version of this work, to be published in India, is in preparation. She is presently continuing work on her catalogue of Indo-Persian sources on Indian music (in collaboration with Prof. Shahab Sarmadee), along with the compilation and editing of court-musicians' repertoires from manuscript sources (in collaboration with Prof. Prem Lata Sharma).

Present Postal Address : c/o Centre for Human Sciences,
Cultural Section of the French Embassy
2, Aurangzeb Road
NEW DELHI 110 011 INDIA
Telephone (Res.) : 690819.

३. द्विवेदी, रमाकान्त—काशी हिन्दू विश्वविद्यालय से पी-एच० डी० उपाधि प्राप्त। इस समय एम० जी० गर्ल्स पी० जी० कॉलेज, फ़िरोज़ाबाद, उ० प्र० में सङ्गीत के विभागाध्यक्ष। स्थायी पता—११७/६०५ क्यू ब्लॉक, शारदा नगर, कानपुर।

4. Sanyal, Ritwik, M. A. Philosophy, (Bombay University) and M. Mus. (Vocal Music, B. H. U.), Ph. D. (B. H. U.), Lecturer in Vocal Music, Faculty of Performing Arts, B. H. U. Has had intensive training in Dhrupad in the Dagar tradition from Ud. Zia Mohiuddin Dagar. Has participated in almost all Dhrupad festivals held in the country at various places during the last sixteen years. Has also given performances abroad and conducted workshops on Dhrupad

in Austria and U. K. Author of 'Philosophy of Music' and 'Hindu Music'. Address—M 5/6, Manas Mandir Colony, Varanasi-221 005.

५. शर्मा प्रेमलता—भूतपूर्व सङ्काय प्रमुख, म्युज़िक एवं फ़ाईन आर्ट्स संकाय (वर्तमान परफार्मिंग आर्ट्स संकाय), भूतपूर्व प्रोफेसर एवं अध्यक्षा, सङ्गीत-शास्त्र विभाग (काशी हिन्दू विश्वविद्यालय); भू० पू० उपकुलपति इन्दिरा कला सङ्गीत विश्वविद्यालय, खैरागढ़ (म० प्र०)। वर्तमान पता—'आम्नाय', २०९/१, करौंदी, वाराणसी-२२१००५ टेलीफ़ोन-३१२४६१।

६. सिंह, दीप्ति—काशी हिन्दू विश्वविद्यालय से गायन में १९८६ में एम० म्यूज़० और १९९० में डी० म्यूज़० उपाधि प्राप्त। वर्तमान पता—द्वारा-प्रो० प्रेमलता शर्मा 'आम्नाय' २०९/१,करौंदी, वाराणसी-२२१००५।

७. सिन्हा, भाषा—काशी हिन्दू विश्वविद्यालय के गायन विभाग में डी० म्यूज़० की छात्रा।

8. Widdess, Richard M. A., Ph. D., School of Oriental and African Studies, University of London. Has conducted serious research on the treatment of rāgas in Saṅgīta Ratnākara, the Kudimiyamalai inscription, is deeply interested in Dhrupad. Author of several books and research papers. Director of a Research Project on *Caryā-gāna* in Nepal.

School of Oriental and African Studies, University of London, Thornhaugh Street, Russell Square, London WCIH O×G (U. K.).

BOARD OF THE TRUSTEES

OF

THE MAHARAJA BANARES VIDYA MANDIR TRUST

DHRUPAD MELA SAMITI

of

MAHARAJA BENARES VIDYA MANDIR TRUST

PUBLICATIONS OF THE ALL INDIA KASHIRAJ TRUST

Critical Editions and Translations

1.	*Vāmana Purāṇa*—Crit. Ed.	Rs.	250
2.	*Vāmana Purāṇa*—Text with English Translation	Rs.	200
3.	*Vāmana Purāṇa*—Text with Hindi Translation	Rs.	100
4.	*Kūrma Purāṇa*—Crit Ed.	Rs.	250
5.	*Kūrma Purāṇa*—Text with English Translation	Rs.	200
6	*Kūrma Purāṇa*—Text with Hindi Translation	Rs.	100
7.	*Varāha Purāṇa*—Crit. Ed. Ordinary edition—Rs. 265/-; Deluxe edition—	Rs.	100
8.	*Varāha Purāṇa*—Text with English Translation Ordinary edition—Rs. 220/-; Deluxe edition—	Rs.	700
9.	*Varāha Purāṇa*—(Text only)	Rs.	100
10.	*Varāha Purāṇa*—Hindi Translation	Rs.	240
11.	*Devīmāhatmya*—	Rs.	10
12.	*Svargakhaṇḍa of the Padma Purāṇa*	Rs.	40
13.	*Rāmacarita Mānasa*	Rs.	20
14	*Mānasakhaṇḍa of the Skandapurāṇa*	Under Print	

Studies

15.	Matsya Purāṇa—A Study by V. S. Agrawala	Rs.	40
16.	Garuḍa Purāṇa—A Study By N. Gandharan	Rs.	30
17.	Nārada Purāṇa—A study By K. Damodaran Nambiar	Rs.	75
18.	Nīti-Section of Purāṇārthasaṁgraha By V. Raghavan	Rs.	2
19.	Vyāsa-Praśasti By V. Raghvan	Rs.	1
20.	Greater Rāmāyaṇa By Raghavan	Rs.	30
21.	Viṣṇupurāṇa Viṣayānukramaṇī by Madhvacharya Adya	Rs.	5
22.	Bṛihaspati-Saṁhitā of the Garuḍa Purāṇa By L. Sternbach	Rs.	10
23.	Mānavadharmaśāstra [I-III] and Bhaviṣya Purāṇa	Rs.	20
24.	Dr. Hazra Commemoration Volume, Part I	Rs.	150
25.	Index of Names in the Liṅga Purāṇa by N. Gangadharan	Rs.	100
26.	Dr. V. Raghavan Commemoration Volume		

Journals

27.	Purāṇa—Half Yearly Research Journal Annual Subscription—Inland	Rs. 100 Foreign £ top 10	
28.	DHRUPAD Annual Subscription	Rs.	50

The books can be had of the General Secretary, All-India Kashiraj Trust, Fort, Ramanagar, Varanasi and also from all leading Indological Book-Sellers.